

**ATONALIDAD, IMPROVISACIÓN Y SILENCIO MUSICAL
EN LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

JOHN ALEJANDRO JARAMILLO PATIÑO

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE ESPAÑOL Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA
PEREIRA**

2019

**ATONALIDAD, IMPROVISACIÓN Y SILENCIO MUSICAL
EN LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

JOHN ALEJANDRO JARAMILLO PATIÑO

**PROYECTO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN ESPAÑOL
Y LITERATURA**

ASESOR:

DOCTOR JUAN MANUEL RAMÍREZ RAVE

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE ESPAÑOL Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
LICENCIATURA EN ESPAÑOL Y LITERATURA
PEREIRA**

2019

Dedicatoria

A mi hermano Luis Andrés Jaramillo, por su apoyo constante e incondicional hasta el momento de su partida, siempre estará en mi corazón y en la música que creamos juntos, la cual continúa resonando en el infinito. A mi madre Luz Amparo Patiño y mi padre Luis Ángel Jaramillo, por sus enseñanzas, apoyo y palabras sinceras siempre. A mi hermano Jonathan Camilo Jaramillo, su tenacidad y fuerza siempre han sido fuente de inspiración. A mi novia Lorna Xiomara Palacios, por sus conocimientos, compañía y amor en todo momento. A toda mi familia por la unión, ayuda y entrega en cada situación a pesar de las dificultades.

Agradecimientos

A la Universidad Tecnológica de Pereira por abrirme sus puertas y a todos los profesores quienes me ayudaron en este proceso de formación académica e integral. A todos los familiares y amigos que siempre me apoyaron y fueron constantes cuando las cosas se tornaban difíciles. Al arte, la literatura y la música.

Al profesor Juan Manuel Ramírez Rave, por entenderme y apoyarme en la revisión y asesoría de este trabajo.

Resumen

El presente trabajo se centra en la unión de dos artes, las cuales determinaron la producción literaria de Felisberto Hernández. La literatura como ejercicio de escritura y la música como fuente de inspiración y recursos literarios, los cuales se traducen en la transposición de estructuras musicales en la narrativa del escritor de *Mi primer concierto en Montevideo*. En primer lugar, se presenta una semblanza sobre el autor y algunos aspectos de su vida, los cuales son determinantes en su obra como influencias y fuentes de inspiración. En segundo lugar, se recurre a la perspectiva de Bernat Garí Barceló (2012) para determinar algunos elementos que se vinculan con la música atonal de principios del siglo XX, y a partir de allí, conectar la obra con otros elementos que hacen parte del movimiento atonalista. En tercer lugar, desde la perspectiva de Enea Zaramella (2015) y los planteamientos del autor en su obra, se asocia la improvisación musical con su narrativa como recurso. En cuarto lugar, se hace un pequeño esbozo sobre algunas nociones del silencio musical en la obra felisbertiana, a partir de los planteamientos del autor en su obra y los de Enea Zaramella (2015) sobre el silencio y la improvisación, estos como elementos indispensables en la música.

Palabras claves: Felisberto Hernández, estructuras musicales, transposición, atonalismo, improvisación, silencio musical.

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo I: Semblanza sobre Felisberto Hernández	10
Capítulo II: Estructura atonal en la obra de Felisberto Hernández	19
2.1 Consideraciones sobre la música atonal	19
2.2 Influencias referenciales y de técnica de escritura	22
2.3 Lo atonal en Felisberto Hernández	26
Capítulo III: Improvisación musical en Felisberto Hernández	40
3.1 Anotaciones sobre la improvisación	40
3.2 Clemente Colling y la improvisación	41
3.3 Nociones del autor sobre la improvisación implícitas en la obra	44
3.4 Memoria, repetición e improvisación	50
Capítulo IV: El silencio musical en Felisberto Hernández	55
4.1 Consideraciones sobre el silencio	55
2.2 El silencio musical en Felisberto Hernández	58
Conclusiones	65
Referencias bibliográficas	69

Introducción

Felisberto Hernández fue un escritor-compositor con gran habilidad en la interpretación del piano. Manejaba con gran experticia la práctica de la improvisación y, gracias a esta destreza, de la mano de una juventud vivida en la época de las vanguardias, el espíritu liberador, transgresor y creador se hicieron latentes. En este sentido, es extraño encontrar en el ámbito literario, escritores que se hayan desempeñado como músicos y escritores a nivel profesional; en otras palabras, son excepciones que se ubican en un lugar privilegiado y solitario.

A principios del siglo XX, la música tonal estaba en crisis y sus estructuras desgastadas ponen en tela de juicio su carácter “universal”. Por lo tanto, en respuesta a esta situación surge el pensamiento atonal en la música, así como en las demás artes el surrealismo, el cubismo, el impresionismo, etc. Es decir, el pensamiento de vanguardia que caracterizó la revolución en las artes. Es así, como el joven pianista se influye de la música de su época y posteriormente traslada sus conocimientos musicales al ámbito literario.

De lo anterior, podemos señalar que los conocimientos musicales de Felisberto Hernández y el interés por la literatura, confluyen en la búsqueda de un lenguaje propio, el cual pueda vincular ambas artes. En este orden de ideas, el objetivo de esta investigación es identificar algunas conexiones y analogías entre la música atonal de vanguardia y la narrativa del escritor uruguayo. Cabe señalar que, desde la crítica hernandiana, estas han sido destacadas y mencionadas vagamente, pero no analizadas en profundidad y de forma sistemática.

Ahora, el análisis de este estudio tiene como punto de partida lo planteado por Bernat Garí Barceló (2012) y Enea Zaramella (2015). Ambos autores analizan la obra del enigmático escritor de *El caballo perdido*, desde la perspectiva musical. El primero alude a “la posibilidad de delimitar cierta fenomenología de tipo interdisciplinario que atañe a la transfiguración de determinadas formas o técnicas musicales en palpables procesos literarios.” (Garí, 2012, p. 76), y el segundo, aborda la obra de Hernández desde la perspectiva de la improvisación musical como fuente de creación, estrategia narrativa y en cierto modo, alude al vínculo de esta habilidad con el silencio.

La relación entre escritura e improvisación puede considerarse el motor del enriquecimiento, desarrollo y cambios que acontecieron en la historia de la música. Aunque la composición requiere cierta maduración y perfeccionamiento de una/s idea/s musical/es, se puede decir que el germen de estas ideas siempre florece en un momento improvisado (llámese inspiración o musa). De tal forma, la creación, composición u obra equivaldrían a una improvisación que se ha fosilizado al escribirse. (Zaramella, 2015, p. 92)

En las primeras páginas de esta investigación, ubicamos la vida de Felisberto Hernández en relación con la música, lo excéntrico de su destino, las peripecias en sus viajes, las vanguardias, y en definitiva, la materia prima de sus relatos, los cuales se alimentan de todas las experiencias de éxito y fracaso que rodearon al escritor de *Mi primer concierto*.

En el segundo capítulo, se aborda la obra del escritor, principalmente los relatos de su segunda etapa de producción, en relación con la música atonal, la formación del escritor pianista y las influencias que determinaron la transposición de estructuras atonales en su cuentística, esto a partir de los planteamientos de Bernat Garí Barceló y los fundamentos del atonalismo desde Arnold schoenberg y Dan Roman.

En el tercer capítulo, se analiza el vínculo de la obra hernandiana con la improvisación musical desde la perspectiva de Enea Zaramella, la cual involucra la improvisación desde los postulados griegos con el performance. “El arte de narrar, desde el cual trascienden las formas antiguas de la literatura griega, se manifiesta en el momento de la performance gracias a tres ejercicios principales: memoria, repetición e improvisación.” (Zaramella, 2015, p. 100). Así mismo, se analiza la habilidad de improvisar como recurso literario desde los postulados del escritor implícitos en las obras memorialistas, las cuales son de carácter autobiográfico.

Finalmente, el cuarto capítulo remite a uno de los temas bastante estudiados en el autor, sin embargo, poco vinculado a los escasos estudios sobre las estructuras musicales en la obra de Felisberto Hernández. **El silencio**, como uno de los ejes y componentes de la música, determina la naturaleza de la obra hernandiana como una obra musical. Los diferentes matices y enfoques que el silencio pueden adquirir en su obra precisan de un vínculo directo con la música, por lo tanto, desde los planteamientos del autor sobre el silencio en su obra y los conceptos de Enea Zaramella al respecto; se busca precisar algunos conceptos preliminares los cuales servirán de germen, para una posterior investigación.

Capítulo I

Semblanza sobre Felisberto Hernández

Blas Matamoro (2002) y Bernat Garí Barceló (2012), destacan que no es común encontrar en la literatura española e hispanoamericana, autores que tengan una trayectoria como músicos y escritores. Dentro del reducido grupo en el que entran Alejo Carpentier, Federico García Lorca, Gerardo Diego, entre otros, cobra gran importancia Felisberto Hernández, el pianista-escritor que se ubica en un lugar privilegiado, un espacio que sólo pertenece a él fuera del canon y de cualquier clasificación. En palabras de Ítalo Calvino es “un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un francotirador que desafía toda clasificación.” (Calvino, 1974) o como lo plantea Beatriz Corbella “Felisberto Hernández dio a conocer sus primeras obras a fines de la década del siglo XX, cuando en Uruguay primaban dos grandes corrientes literarias, el Nativismo de Carlos Reyes y el cuento breve de Horacio Quiroga, pero él no adhirió a ninguna de ellas y construyó su propio camino literario.” (Corbella, 2004, p. 5)

Felisberto Hernández nació en Montevideo, el 20 de octubre de 1902. Sus padres son Prudencio Hernández González y Juana Hortensia Silva. Cabe anotar que su vida está llena de excentricidades desde el nacimiento, el día que lo llevan al registro civil su padre quería llamarlo Feliciano Felisberto, pero el funcionario comete la equivocación de escribir mal su nombre y por cosas del azar se registró como Feliciano Felix Verti, es de esperarse que en su vida esto se prestara para malentendidos y problemas de papeleo.

Sus inicios musicales se remontan a 1908, fue intérprete de violín, bajo y el más importante, el piano. Probablemente, adquiere esta influencia musical de su padre, quien tocaba la guitarra. Igualmente, en esta época conoce a Bernardo de los Campos, un pianista ciego de Las Piedras, quien será su primer maestro de piano. A los dos años siguientes, su vocación musical se reafirma de la mano de la francesa Celina Moulié, la cautivante pianista adornada de blanco y negro de *El caballo perdido*. Las enseñanzas de esta profesora, complementadas por el profesor Dentone, logran que el niño de sólo diez años pueda tocar varias piezas en público.

En 1915 conoce a un francés que resultará fundamental en su vida: Clemente Colling. Personaje central de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Gracias a este organista de la Iglesia de los Vascos de Montevideo, mejora sus conocimientos de composición y armonía, los cuales se materializarán en el futuro en sus composiciones musicales y en sus cuentos; así mismo, en su oficio de pianista en salas cinematográficas, y luego en el improvisado conservatorio que organiza en su domicilio.

Esta formación musical que se inicia desde temprana edad será determinante en la adultez del pianista que se convertirá en escritor. Sergio Elena (2002), nieto de Felisberto Hernández, nos acerca al Felisberto compositor y escritor. Refiere que hay que entender al Hernández músico para poder entender al escritor, pues estas dos etapas son complementarias en la vida del artista. Las obras que abordaba en su repertorio eran sumamente exigentes, por lo que exigían muchas horas de estudio y disciplina del músico.

El piano le abrió las puertas a los diferentes viajes que realizó, conciertos, giras, públicos especiales y situaciones extrañas que se convertirían en la materia prima de sus relatos. También, fue pianista de cine mudo. “Había adquirido la destreza de la improvisación para recrear los estados de ánimo y el clima que se desarrollaba en la pantalla con unas pocas partituras.” (Elena, 2002) esta destreza de la improvisación es adquirida como una de las enseñanzas de Clemente Colling, caracterizado por su pobreza, afición a la bebida y falta de higiene personal.

Con 20 años de edad frecuentaba al Dr. Carlos Vaz Ferreira, fuerte influencia a nivel filosófico en su obra. “A este periodo, corresponden una serie de composiciones de su autoría, que podrían haber sido utilizadas como acompañamientos de cine mudo. Entre ellas figuran: “*Canción de cuna*” de 1920, “*Un poco a lo Mozart*” y “*Primavera*” de 1922. (Corbella, 2004, p. 30). En su desempeño como pianista la crítica siempre fue unánime al resaltar su técnica y pasión como instrumentista y compositor. En 1925 publica su primer libro y empieza a trabajar en un café llamado La Giralda. En 1926, pierde su trabajo como pianista de este lugar y empieza una nueva etapa en su vida musical que va hasta 1942, siendo esta gran fuente prima para sus relatos. De las pocas composiciones del autor que aún se conservan, años más tarde su nieto las tocará, resaltando “*Negros*” caracterizada por el ritmo de tambores, el Candombe uruguayo y la influencia de la música atonal de principios de siglo. En esta perspectiva, es importante señalar que el atonalismo será determinante en su vida y su obra, ubicándolo en las vanguardias y una nueva manera de contar, es decir, nuevas estructuras en la cuentística.

En su nueva etapa de vida, inicia como director y pianista de una orquesta de Café-Concert. Con esta se mueve por varias ciudades de gira y alterna su trabajo como pianista de cine mudo e

instructor de piano a domicilio. Después, de 1931 a 1933, las giras aumentan y comparte escenarios con Yamandú Rodríguez alternando en recitales acompañados de música.

Posteriormente y “A partir de la asociación con Don Venus González Olasa, las giras de Felisberto entraron en la fase internacional, visitaría junto con él, diferentes ciudades de Argentina, algunas fronterizas con Brasil y todo el interior uruguayo. Los conciertos en esta etapa se realizaban no sólo en salas apropiadas para estos fines, sino también en clubes sociales y escuelas.” (Corbella, 2004, p. 32)

Otro de sus grandes éxitos y quizá el más importante como pianista, lo refiere Sergio Elena su nieto. Este tiene lugar en una de sus giras por Argentina. “El punto culminante de su carrera pianística fue el estreno para Latinoamérica de *Petrushka* de Stravinski en su versión de piano. El concierto tuvo lugar en Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo de la calle Corrientes, el 30 de noviembre de 1939.” (Elena, 2002)

Pero al lado del éxito, también se posiciona el fracaso. Su reconocimiento como pianista duró poco y en medio de los diferentes viajes y giras su carrera nunca tuvo consistencia. Los lugares poco adecuados para los conciertos y las giras mal pagadas, por no decir otra cosa, rodearan al pianista que, toma como fuente de inspiración, sus desventuras y peripecias posteriores al éxito. Ejemplo de ello es lo que dice la carta dirigida a Lorenzo Destoc el 26 de diciembre de 1939.

Aquí habían anunciado, en los dos días seguidos, y por increíble error, dos espectáculos diarios: Vermouth y noche. 1° suspendido, tres personas; disculpas al público: calor, próxima tormenta, etc. 2° suspendido: lluvia. 3° suspendido por buen tiempo: 5 personas. 4° ídem. Día 23, esgrimir las recomendaciones y no abatarse. Promesas, ilusiones, alegría, esperanzas... Día 24, complicaciones, gente que no estaba aquí y

otras que ... (cualquier cosa). (...) El 24 a la noche sería la reunión decisiva. A la tarde tres zonzos tristes (*Trío musical Felisberto*) paseaban a pie por la plaza pensando en la noche buena de las familias. A la noche la reacción y la batalla más grande que he librado en mi vida. Fue junto a un billar no me hicieron sentar para no perder tiempo y despachar pronto. Exposición de argumentos, soluciones, llamado a la cultura: todo negado. Insistencia, brazos cruzados. silencios terribles. Yo, sudores fríos, pensamiento en mi propósito de lucha, familia, amigos, compañeros de pieza... Nueva embestida, nuevo fracaso; tratar que no se vayan del billar. Les decía que no podía creer que ellos no me harían creer que no habría 3 personas cultas, responsables que no dejarán tan mal al arte, a la cultura y a Chelía. (...) Hoy salgo a otras ciudades a ganar tiempo - no oro- y el jueves estaré de vuelta. (Hernández, 2016, p. 57)

Podemos observar, como el escritor da cuenta de las dificultades que se presentan en su día a día. Poco público, conciertos cancelados, enfrentamientos y la necesidad de mendigar para concretar sus conciertos mal pagos. Estas entre otras circunstancias serán determinantes en la cuentística de Felisberto Hernández. En definitiva, sus dificultades económicas y la precariedad, hicieron parte de su vida, hasta el punto de llamarse así mismo piojo resucitado y considerar no comprarse ropa interior para poder pagar deudas. “Mandaré a mi costilla \$ 50 y en cuanto reciba los restantes me compraré ropa de adentro (*ropa interior*), salvo que Ud. necesitara de apuro alguna cantidad de la inmensa que le debo. ¿Se da cuenta de la insolencia de este piojo resucitado? Ofreciéndole plata? Si esto pinta como me palpita, pronto empezaré a mandarle de a medios canarios, si Ud. no toma como ingratitud el ir tan despacio. (Hernández, 2016, p. 58)

En este mismo sentido, Amalia nieta recuerda cómo se sentaba junto a Felisberto al tocar pianos llenos de polillas, esto con la intención de levantar las teclas que quedaban hundidas al ser presionadas. En consecuencia, después de muchas circunstancias y desaciertos como pianista, finalmente, deja de lado el piano y se entrega totalmente a la escritura.

Otro aspecto importante de su vida que cabe resaltar, y se caracteriza por su excentricidad, es su vida sentimental. Tuvo varias esposas de las cuales hay “una pianista, una escritora, una artista plástica, una pedagoga y un matrimonio con una (posible) agente de la KGB. (Corbella, 2004, p.36)

Por otra parte, en las anécdotas de su vida, destaca la fase en que se da el salto a la escritura y se relega la música. Época en la que el escritor crea un sistema de signos taquigráficos; esto se traduce en la necesidad del autor en crear un lenguaje original y particular. “Un destino de concertista que no se cumple. Giras opresivas y desgastantes, situaciones dramáticas, fuerte presión de su madre: todo ello empujaba con más fuerza en dirección del salto. (...) La angustia toma formas literarias (...) la carga interior debía manifestarse. Los primeros efectos visibles de este proceso se tradujeron en signos taquigráficos.” (Elena, 2002). Después, consolidado ya como escritor el músico vende su piano. Pero nunca abandonó la música. “En los últimos años, se le veía estudiando nuevamente. Pensaba ofrecer un gran concierto que nunca pudo concretarse porque la muerte lo alcanzó en enero de 1964.” (Elena. 2002)

Felisberto Hernández fallece el 13 de enero de 1964 y es despedido por su familia con un texto de su autoría. “*cosas que me gustaría que me pasaran*”. Y como si faltara algo en la muerte del autor, que de cuenta de su cuentística enigmática y su vida excéntrica, no se sabe dónde está enterrado. “No sabemos donde está enterrado Felisberto. “*En el año 1981 fui al cementerio del Norte y me llevé una sorpresa: los libros que registraban las muertes de enero del 64 habían*

quedado en una habitación donde caía una gotera. El ángulo superior derecho había sido (comido) por el agua. (Sclavo Jorge/Conferencia).” (Corbella, 2004, p. 50)

Vista así la vida del autor y la importancia de la música en su devenir y su escritura, es preciso regresar a Clemente Colling, pianista ciego que a través del Braille escribía música, armonías musicales y novelas. Pues este será quien despierte el interés del pianista-escritor por buscar un lenguaje con el cual se pueda unir música y literatura. Enseñándole las técnicas de la improvisación, el aprendiz que gusta de la música atonal de su época y lleva a tope su carrera pianística con el concierto de *Petrushka* para piano; estructurará sus cuentos usando estas estructuras musicales. Se concluye que, su narrativa acude a la improvisación y a la música atonal como fuente de creación literaria y, a través de una transposición de estructuras musicales de composición al ámbito literario, su obra une los temas como sucede en una obra musical. Este aspecto en particular es el que compete a esta investigación.

Ahora, al ubicarse entonces en el ámbito de la vanguardia musical, su obra igualmente se permea de ello. Sus relatos no se presentan de forma convencional, por el contrario, están llenos de interrupciones, silencios, divagación, inversiones, etc. los cuales se mueven en medio de la memoria y la evocación. No es de extrañar que haya escrito una especie de manifiesto o texto “explicativo de su estética”. Aunque este parece más bien un texto que busca ir más allá en la vanguardia al transgredir lo que debería ser la explicación de su obra, pues este es un escrito ambiguo y vago sobre lo que es su cuentística; es decir, su finalidad parece ser el velar y el juego del ocultamiento, no por nada se titula *Explicación falsa de mis cuentos*. En él, el escritor nos habla de temas exteriores a su obra para dar cuenta de ella, en otras palabras, el tema central

queda de lado y se acude a lo externo. "Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos." (Hernández, 1985, p. 216). Sin embargo, "define la obra de arte como una planta que nace respetando voces interiores, el inconsciente, (criatura viva), como él la llama, en ese sentido sus textos se encuadran dentro de los parámetros de las corrientes de vanguardia, pues para él la obra de arte, el mundo poético, es un cuestionamiento constante de la relación del hombre con el universo. (Corbella, 2004, p. 10)

Con base en lo anterior, se intuye que se presenta como manifiesto, pero con la particularidad del ocultamiento y el anuncio de su falsedad, es decir, poner en duda su función y recurrir a cosas externas sobre lo que está explicando, por lo tanto, esconder y revelar. En este orden de ideas, es posible conjeturar que si esta explicación es falsa, es porque en algún lugar está la verdadera explicación de sus cuentos, tal vez implícita en la obra misma. De igual manera, el hecho de concebir la obra como una planta con pensamientos y voces interiores, dan la sensación de una inversión de órdenes, recurso recurrente en la obra de Hernández.

En cuanto a su producción literaria, esta se puede clasificar en tres etapas:

Primera etapa. Entre sus primeras obras se encuentran: "*Fulano de tal*" (1925), "*Libro sin tapas*" (1929), "*La cara de Ana*" (1930) y "*La envenenada*" (1931), ejercicios todos de marcadas características metalingüísticas que pueden considerarse trabajos de indagación textual.

Segunda etapa de su creación. La integran "*Relatos memorialistas*" Titulados: "*Por los tiempos de Clemente Colling*" (1942), "*El caballo perdido*" (1943) y "*Tierras de la memoria*" (escrito en 1944, editado en 1965). En ese entonces, en nuestro país en el terreno de las letras, se promovía la irracionalidad y el deseo de experimentación, pero él apeló a los recuerdos introduciendo en su "*yo interior*", de esta

manera se alejó del ambiente de época y como una paradoja se convirtió en escritor de vanguardia. En un mundo conmovido por grandes conflictos, guerras, descrédito de las ideologías políticas, angustia existencial, él se zambullía en un mundo de la memoria, se lanzaba al rescate de “su” memoria reivindicando la subjetividad.

Tercera etapa. Los cuentos de esta etapa presentan una marcada presencia de lo onírico y son “*Nadie encendía las lámparas*” (1947), “*Las Hortensias*” (1950) y “*La casa inundada*” (1960). Personajes, temas, ambientes y asuntos, pertenecen a una realidad que linda con lo irreal, donde Hernández investiga los mecanismos, del funcionamiento de la memoria con la que se conforman los recuerdos. Como sostiene Ángel Rama “se empeñó en descubrir la poesía de personajes y ambiente”. (Corbella, 2004, p. 11-12)

Esta investigación, se enfocará en identificar lo que hemos llamado una **transposición de estructuras musicales** en la narrativa de Felisberto Hernández, tomando como materia investigativa, principalmente las obras que corresponden a su segunda etapa de producción.

Capítulo II

Estructura atonal en la obra de Felisberto Hernández

2.1 Consideraciones sobre la música atonal:

Bernat Garí Barceló (2012) investiga alrededor de la obra de Felisberto Hernández y su relación con la música desde la atonalidad de principios del siglo XX como estrategia tácita en su discurso. Detalla algunas correlaciones y analogías, dándole verdadera importancia y trascendencia a lo musical en la prosa de Hernández. El autor argumenta que no es traducible a *grosso* modo, una equivalencia entre las palabras y las figuras musicales (corchea, clave de sol, calderón, etc.); pero es posible delimitar algunas manifestaciones y fenómenos que caracterizan a nivel interdisciplinario, la transfiguración de determinadas formas y técnicas musicales en procesos literarios.

A grandes rasgos, la música tonal se ha concebido en “escalas organizadas a partir de siete notas musicales, cada una con una función específica dentro de la serie, a partir de las cuales se formarán siete acordes tríadas o cuatríadas con los que el compositor barroco, clásico, romántico o moderno confeccionará su discurso.” (Garí, 2012, p. 77) Este sistema se desarrolla en el periodo comprendido entre el S. XVII y la primera mitad del siglo XVIII, y es en este transcurso donde se abandonan los modos antiguos (dórico, mixolidio, lidio, locrio, entre otros) para la implementación de la tonalidad mayor y menor en correlación con los modos jónico y eólico, proceso que culmina con la obra de Bach. Se entiende entonces, que en este periodo los

conciertos, sonatas, preludios, canciones populares u otro tipo de creaciones musicales están regidos por un sistema jerárquico de 7 notas y sus acordes ya sean mayores o menores.

La aparición de lo atonal se presenta como una respuesta a la rigidez y el agotamiento de las estructuras tonales desde diferentes autores a principios del siglo XX, época que marca también, la aparición de las vanguardias. “El fáustico cuarteto de cuerda y la sonata núm. 32 de Beethoven, o la Bagatela sin tonalidad de Franz Liszt, entre otros. Asimismo, Richard Wagner en su obra Tristán e Isolda introducirá el concepto de cromatismo, que se sabe completamente ajeno a los fundamentos del sistema tonal.” (Garí, 2012, p. 77).

Las composiciones tonales, en palabras de Josepa Roselló (2000), en su estructura están jerarquizadas por los sonidos de la escala: tónica, dominante y subdominante. Predomina la consonancia y la disonancia es secundaria, por lo tanto, siempre se busca la resolución en la consonancia. En consecuencia, entra en crisis la música tonal y se empieza a desdibujar la línea que separa la consonancia de la disonancia. Es así, como Schönberg, Stravinski, entre otros, empiezan a transgredir y crean una ruptura en las estructuras tonales para consolidar el atonalismo o serialismo. “Schönberg será el fundador del popular sistema serial conocido con el nombre de dodecafonismo, o en palabras del mismo autor: método de componer con doce sonidos que no están en relación entre sí.” (Garí, 2012, p. 78) estos doce sonidos corresponden a todas las notas que contiene el piano por semitonos en su escala natural cromática, esta escala será usada a futuro para crear nuevos acordes y armonías que rompen con la tonalidad.

El tratado de armonía *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg apareció por primera vez en Viena en 1911.

Acababa de morir, incomprendido y maltratado, Gustav Mahler, y Schoenberg, que desde el primer

momento adivinó y admiró su grandeza, dedicó el libro a su memoria. (...) Las obras que preceden inmediatamente al *Tratado de armonía* son las *cinco piezas para orquesta* op. 16, el monodrama *La esperara* (1909), el drama *La mano feliz* (1909-13), las *seis pequeñas piezas para piano* op. 19 y *Follajes del corazón* op. 20, ambas de 1911. En todas estas obras hay elementos técnicos y estéticos estrechamente relacionados con las teorías expuestas en el *Tratado de armonía*: recordemos, por ejemplo, cómo en *Colores*, de las *Cinco piezas para orquesta*, aparece un acorde variado tímbricamente, como un adelanto de la Klangfarbenmelodie. (Barce, 1979, p. 2)

Como hemos señalado, la música y el arte en general están en crisis a principios del siglo XX, formas desgastadas y agotadas que desde antes han ido gestando otras ideas en diferentes autores, señala Ramón Barce (1979) que en esta época surgen dos nuevas grandes ideas: la música atonal y la pintura abstracta, ideas que surgen de la reflexión de dos importantes artistas, Schoenberg y Kandinsky, cristalizándose finalmente desde las insinuaciones que años atrás se vinieron presentando.

Ahora, en el *Tratado de armonía*, Schoenberg (1979) inicialmente ubica la armonía clásica, cumpliendo así, con el carácter pedagógico de cualquier tratado de armonía. Pero después, se discute sobre cada uno de los supuestos clásicos y se rebaten, mostrando así su insuficiencia. Es decir, en principio el alumno debe identificar la vía tradicional y ver sus limitaciones, para después, identificar que estas fronteras se presentan sólo como algo pedagógico y no como actividad creadora libre y en movimiento.

De lo anterior, se concluye que la armonía clásica no es algo intemporal, sólo representa una época determinada y su estilo. La música tonal rebasó los límites de la armonía que la precedían y la atonalidad superaría las fronteras propuestas por la tonalidad. En las palabras del creador del

atonalismo y lo dodecafónico, “Lo único que es eterno: el cambio” (Schoenberg, 1979). Así mismo, es claro cómo el autor en su tratado separa aprendizaje de creación. Por lo tanto, acudir a las formas canónicas y aprenderlas con el fin de componer una obra correctamente según lo estandarizado, se separa de lo que implica la creación y la búsqueda de algo nuevo frente a unas formas ya gastadas. Este es el impulso creador que encontramos en Felisberto Hernández, quien quiso rebasar las fronteras de la narrativa y el cuento, buscando crear un lenguaje propio y adaptar las estructuras de la música atonal en su creación literaria. Ubicándose así, en una vanguardia particular, muy suya, superando las formas estandarizadas de la cuentística de su época.

2.2 Influencias referenciales y de técnica de escritura:

Bernat Garí (2012) señala que, para justificar la relación de la obra de Hernández con lo atonal, hay que acudir a los escritos en los cuales nos hacemos partícipes de las afinidades estéticas y las experiencias del autor como pianista, en este caso, la mirada se centrará en sus obras de tipo memorialista, ya que estas obras son de carácter autobiográfico. Igualmente, se acudirá a algunos ejemplos de otros sus cuentos, los cuales sirven para ejemplificar ampliamente la transposición de estructuras musicales en la obra de Felisberto.

Lo importante es destacar las obras en las cuales el autor, nos muestra la fuerte relación de la música con su vida. Esto se hace a partir de tres argumentos, el primero y más importante obedece a las técnicas de escritura y estilo narrativo, y los otros a la influencia referencial del autor por la música atonal.

El primer argumento, son las referencias a lo largo de sus escritos a autores como Stravinski, quienes se rigen por lo atonal. En *Por los tiempos de Clemente Colling* encontramos este referente. Además, es importante tener en cuenta la influencia de Colling sobre Hernández como su profesor de piano, el profesor francés es uno de los referentes en cuanto a la transposición de lenguajes y formas. Debido a la discapacidad de Colling (ceguera), el autor nos dice cómo este se convierte en un maestro que le da un nuevo sentido de la vida con muchas clases de objetos.

Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o como sorpresa de objetos. Una noche yo iba subiendo la escalera y en medio de la obscuridad densa él trabajaba en el cajón de su mesa. En cada uno de los cuatro rincones tenía una pila de figuritas de cajas de fósforos y en cada figurita había una fórmula de armonía hecha en puntos. Hacía con ellos combinaciones que nunca pude comprender. Él me decía que en un rincón estaba la música de cámara, en otro la de ópera, en otro la de instrumentistas y en otro música sinfónica. Esa noche había hecho tan extrañas combinaciones, que llegó a decirme: “¿Sabe una cosa? Que tienen razón Stravinski, Prokófiev, Ud. y todos los locos como Ud.” Antes había sido enemigo de ellos. Otras veces escribía en la pizarra de puntos – algo complicada de explicar – y decía que eran novelas de apaches; que eran como las del Tit-Bits de aquí. (Hernández, 1985, p. 46)

Observamos cómo a través del braille, Colling combina diferentes estilos musicales y crea nuevas armonías y estructuras. Se concluye que, el lenguaje usado para crear armonías y estructuras de música también es usado para escribir novelas, es decir, estructuras musicales y literarias se pueden combinar a través de este lenguaje.

Evidenciamos entonces, las referencias sobre la cuales Felisberto Hernández, da cuenta de sus influencias y las posibles técnicas que adopta a la hora de escribir y estructurar su obra literaria. Tampoco se debe olvidar el sistema taquigráfico¹ creado por el autor como búsqueda de un lenguaje propio, este era un código privado del escritor, que fue descifrado hace algunos años. Por otra parte, es clara la referencia a Stravinski y cómo Colling afirma que los locos como su estudiante y estos autores tienen la razón, afirmando la inclinación del estudiante de piano por la música atonal.

El segundo argumento, remite a la etapa del pianista como concertista, pues al seleccionar las obras a interpretar, se inclinaba por un repertorio más vanguardista que clásico. En especial, tenía inclinaciones por autores como el creador de *Petrushka*, “De hecho, el Felisberto pianista inicia su trabajo compositivo con una obra llamada *Primavera* en la que se aprecia un homenaje implícito al compositor ruso y a su obra capital *La Consagración de la Primavera*.” (Garí, 2012, p. 79).

¹ El ingeniero Juan Grompone descifró el sistema privado de anotaciones del escritor uruguayo. Hasta hace poco, quien quisiera investigar las anotaciones personales de Felisberto Hernández tenía dos problemas. Uno de ellos permanece: la mayoría de los papeles está en manos de una de sus herederas, no muy dispuesta a compartirlos. El otro, en cambio fue resuelto. El escritor había ideado una variante de la escritura taquigráfica que volvía prácticamente ilegibles sus manuscritos. El ingeniero y escritor Juan Grompone logró descifrar ese código privado de Felisberto.

Hernández habría aprendido taquigrafía de manera autodidacta, y luego tuvo contacto con Avenir Rossell, taquígrafo del Parlamento, quien lo introdujo en el sistema Stenital, nombre compuesto que viene de “estenografía italiana”. Según Grompone -a quien recurrió la Fundación Felisberto Hernández a través de la ministra de Educación y Cultura, María Simon- allí está una de las claves del asunto: esta corriente italiana de la taquigrafía cayó en desuso luego de mediados del siglo XX, por lo que los profesionales actuales, formados en la corriente británica, no la dominan. En términos generales, el sistema italiano es fonético, en tanto que los británicos son una mezcla de alfabético y fonético.

Para “desencriptar” las anotaciones de Felisberto, Grompone contó con una ayuda fundamental: debido a la presencia de algunas fechas recurrentes, se partió de la hipótesis de que uno de los textos manuscritos correspondía a una autobiografía literaria que guarda muchas similitudes con la difundida en los estudios críticos de José Pedro Díaz. (Lagos José G, 2009)

De igual forma, y como ya señalamos anteriormente, Sergio Elena (2002), nieto del escritor, nos revela cuál es el momento más alto en la carrera de Hernández como pianista al interpretar la obra de Stravinski. Haciendo parte de su gira internacional, este concierto se celebra en Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo de la calle Corrientes, el 30 de noviembre de 1939.

Finalmente, el tercer argumento, remite a hacer un rastreo panorámico de las influencias artísticas de Hernández, Bernat Garí (2012) encuentra que en sus primeros 38 años de vida el autor fue más músico que escritor, por lo que, las horas de estudio de piano y el tiempo de giras y conciertos, son una gran influencia en contraste con la experiencia del músico como lector que sería más escasa. Por lo tanto, concluye que las mayores influencias artísticas que se desarrollan en la prosa del uruguayo emanan en gran parte de la atonalidad y sus influencias musicales. Esto lo podemos evidenciar en la misma obra del autor. Aludiendo a las obras de carácter memorialista, por ejemplo, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, encontramos el peso de la música en la vida del autor frente a la literaria. Sus vivencias como estudiante de piano y las referencias al aprendizaje de la música son más fuertes que a la literatura que rodeaba al autor, sólo en pocos momentos hay referencias a obras literarias o autores, los cuales no tienen mucha trascendencia en la obra en sí, entre ellos encontramos a Dumas o la revista literaria argentina Tit-Bits.

2.3 Lo atonal en Felisberto Hernández:

Dicho lo anterior, se ubica el proceso de asimilación de lo atonal en lo escrito desde dos características: “la propensión a alumbrar lo lateral y lo residual a nivel temático y argumental, por un lado, y lo que algunos estudiosos han coincidido en denominar la mirada al sesgo, por otro lado.” (Garí, 2012, p. 81) esta manera particular de mirar alude a la lateralización de las miradas y dar primacía a lo oblicuo, ejemplo de ello es el cuento *Mi primer concierto*, relato en el cual Hernández lateraliza el tema central, apenas describe en pocos fragmentos lo relacionado al concierto y se da primacía al análisis de elementos ajenos que, convierten en espectáculo al espectador, y en espectador el espectáculo.

Con relación a la música atonal, encontramos que Schonberg difunde el concepto de Klangfarbenmelodie (melodía de timbre) para referir a un tipo de melodía formada por notas breves e intervalos realizados sucesivamente por diferentes instrumentos, y definir series de acordes que se desplazan aleatoriamente de una sección de la orquesta a otra. “Este desarrollo metonímico de lo musical podría verse como uno de los más evidentes influjos de la disonancia sobre la prosa del escritor uruguayo. O sea: la concepción metonímica de la realidad y la identidad, y la lateralización de ejes temáticos y argumentales como herencia directa de la atonalidad.” (Garí, 2012, p. 82). En *Por los tiempos de Clemente Colling*, el autor es claro con la lateralización de temas y la inclusión de otros en apariencia menos relevantes.

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la ilación sería muy

débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos. (Hernández, 1985, p. 9)

Encontramos pues, cómo la visión metonímica de la realidad, es decir, lateralizar la mirada y dar primacía a lo oblicuo, constituyen una de las estrategias usadas por Hernández, para romper con las formas canónicas del cuento. “La lateralización de unos ejes temáticos estratificados, propios de la novelística convencional, en favor de un holgado desarrollo de lo accesorio, lo provisorio y lo tangencial –que al ser alumbrado por la mirada de Felisberto cobra un papel eminente y capital- será un proceso prototípico y reiterativo en la escritura del autor uruguayo.” (Garí, 2012, p 82) La mirada de Felisberto Hernández, es la mirada del sesgo que centra su atención en lo residual, en lo accesorio y presta mayor atención a los elementos externos, dejando de lado lo que convencionalmente constituiría el centro de las temáticas en las estructuras convencionales del cuento.

En *Por los tiempos de Clemente Colling* el autor nos revela su interés por las cosas colocadas al sesgo. “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro (...) En aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo.” (Hernández, 1985, p. 9-12) por lo tanto, lo convencional y lo que resalta a primera vista, como las hermanas caracterizadas por ser las del “chistido”, se lateraliza y se busca lo otro; es decir, una mirada metonímica que no las asocie al “chistido”, sino buscar el misterio de lo que se encuentra alrededor de ellas y lo que el mismo chistido esconde de ellas.

Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decir que debiera comentarse más que lo otro. Y sin contar que al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas; esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco (...) Muchos años después me di cuenta que quería rebelarme contra la injusticia de insistir demasiado en lo que más sobresalía, sin ser lo más importante. (...) si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían. (Hernández, 1985, p 14)

Igualmente, como sucede en *Las Hortensias* o en *Menos Julia*, sólo para citar algunos casos, la lateralización de temas está presente. Como lo señala Ítalo Calvino lo importante no es adivinar lo que representan las escenas de las muñecas o lo que está puesto sobre la mesa de la galería oscura; lo importante es lo que está superpuesto o lo que se insinúa a la conciencia a partir de lo representado, “lo que cuenta para la emoción de los participantes no son tanto esos *quiz* inocentes sino los incidentes fortuitos, los ruidos que se superponen, las premoniciones que se presentan a la conciencia.” (Calvino, 1985, p. 4).

Por otro lado, incluyendo la nueva gama de notas en la atonalidad, la propensión al cromatismo en la adjetivación de los objetos y personajes con los colores de las teclas del piano, está presente en diferentes obras. En el primer párrafo de *El caballo perdido* podemos ubicar la adjetivación de las cosas con los colores de las teclas del piano y esto es algo constante en las obras del autor, los personajes y las cosas que los rodean son de color blanco y negro, esto se presenta como técnica de escritura para matizar las cosas y caracterizarlas como en una obra musical y mostrar la relación a nivel metafórico con la vida del autor.

Estando en la sala de Celina, la profesora de piano, las cosas están adornadas como el piano y sus teclas. “Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas (...) Al entrar en la sala y echarles encima de golpe las cosas blancas y negras que allí había, parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría.” (Hernández, 1985, p. 48)

Pero no solo las cosas están adornadas cromáticamente como el piano, la profesora Celina, también se ve adornada con los colores blanco y negro. “después venía la cara muy blanca, los ojos muy negros, la frente muy blanca y el pelo muy negro.” (Hernández, 1985, p. 56). En definitiva, la intención de Hernández es cromatizar todo lo que rodea a los personajes y ubicarlo en lo atonal, es decir, que la obra pueda contener todas las notas del piano “escala cromática”. O en el caso específico de *El caballo perdido*, que el relato se adorne con los colores de todas las notas del piano como estrategia de escritura. En las clases de piano de Celina a la luz de una lámpara, después de señalar las cosas adornadas con los colores “blanco y negro”, la música interpretada cubre todo lo que los rodea. “las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía.” (Hernández, 1985, p. 56.) Esta nueva simpatía, es el carácter cromático otorgado a las cosas.

Ahora, profundizando más en las nociones sobre la música atonal, Dan Román (s.f.) argumenta que el propósito de Schönberg fue el de, facilitar al compositor la estructuración de música, creando una serie de principios y procesos que servirían de guía. Dichos principios y procesos son adoptados por Felisberto Hernández como compositor, ejemplo de ellos es su obra *Negros*,

composición que se ubica en lo atonal y el Candombe uruguayo. “Inspirada en el ritmo de los tambores, *Negros* constituye una condensación del lenguaje musical stravinskyano con reminiscencias bartokyanas. Felisberto llamaba a los acordes que sustentan la obra «acordes aplastados» – notable imagen plástica – y nos recuerdan la secuencia con que comienza la *Danza Rusa de Petrouchka*.” (Bajini, 2017, p. 78)

La característica principal de la atonalidad es la de prescindir de los principios y reglas tonales para escribir y estructurar la música, en consecuencia, la escritura y estructura de la música atonal se torna difícil y compleja.

Schönberg trabajó durante muchos años buscando una solución a este dilema y eventualmente se decidió por un método de organización de sonidos que pudiese garantizar la disolución de la tonalidad en una obra musical y que simultáneamente proveyera métodos para el desarrollo musical, temático y estructural de una composición atonal. De esta forma, la técnica dodecafónica puede sustituir en la música atonal los principios fundamentales de la tonalidad. (Román, s.f. p, 1.)

Se hace pues, imprescindible señalar como se usa el sistema dodecafónico, para señalar la relevancia de este en la obra de Hernández. Como primer paso, el compositor debe inventar una serie dodecafónica, esta estará organizada de acuerdo con el gusto del autor, lo importante es que contenga las doce notas de la escala cromática. Esta se convierte en la base de la composición. Como segundo paso, se usa la base creada para generar otras melodías y acordes teniendo en cuenta una regla fundamental: al usarse una nota, esta no podrá aparecer en la serie hasta que las otras once notas sean usadas. “Esta regla establece la igualdad en importancia entre todas las

notas de la escala cromática y elimina la posibilidad del establecimiento de un centro tonal.”

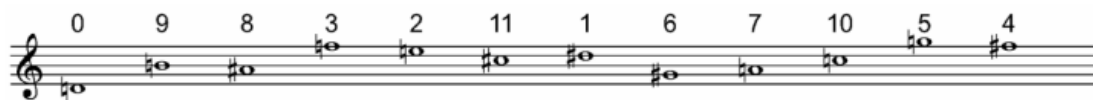
(Roman, s.f. p, 2)

Finalmente, puede apreciarse que este sistema puede ser muy restrictivo, para abrir las posibilidades compositivas, el autor puede recurrir a cambios en la serie de varias formas: transformar la serie por movimiento retrógrado, contrario o inversión interválica. Así mismo, puede transportarla y dividirla en grupos. Estas estructuras pueden usarse de forma simultánea o separada y también se pueden incluir nuevas series y cambiarlas de igual forma.

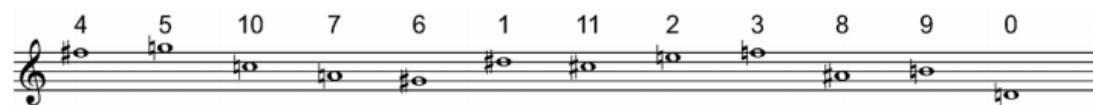
Tomando los ejemplos de Dan Román (s.f), se explica cómo se presentan los diferentes cambios y cuáles son las estructuras de la música atonal. En la imagen número 1², se muestra cómo aparece una serie llamada prima, la cual es transformada en forma retrógrada, inversa y al lado de esta aparece el retrógrado de la inversión.

² Imagen 1: Roman, D. (s.f) Técnica Dodecafónica: Referencia básica (imagen 1). Recuperado de <https://musike.cmpr.edu/docs/v001/roman-esp.pdf>

A continuación presentamos nuevamente nuestra serie. La forma original de la serie se llama serie *prima* o simplemente **P**:



Podemos transformar la serie leyéndola en sentido inverso (comenzando con la última nota). Esta forma se llama *retrógrada* o **R**:



Podemos transformar la serie de forma similar a si pusieramos un espejo debajo de la serie original: se invierte la dirección de los intervalos de forma que, por ejemplo, una tercera menor descendente se convierte en una tercera menor ascendente.

Este procedimiento se conoce por *inversión* de la serie, o simplemente **I**: Claro está, podemos también transformar la serie usando el *retrógrado de la inversión* (**RI**) leyendo la serie invertida por movimiento retrógrado:



Lo importante de ejemplificar estas formas y estructuras de la música atonal, influencia clara en Hernández, es la transposición de estas en la cuentística del autor. Así como evidenciamos una inversión de órdenes en la serie retrógrada, encontramos los constantes cambios de órdenes en la narrativa de Felisberto como estrategia. Estos se evidencian en cuentos como *Por los tiempos de Clemente Colling*, *Tierras de la memoria* y *las Hortensias*. En estos relatos se presenta un cambio de órdenes entre lo animado y lo inanimado, es decir, entre las muñecas que cobran vida y la transformación de los protagonistas en muñecos, los cuales a su vez adquieren características de planta.

En la historia de Colling y al final de *Tierras de la memoria* se insinúa lo que después se desarrollará a nivel temático en *Las Hortensias*. En el primer relato, así lo ubicamos “Las longevas tenían entre un ropero una muñeca alta y delgada como ellas; pero negra y las motas de astrakán. La mostraban pero no la dejaban tocar a nadie porque había sido de una sobrina que

había muerto.” (Hernández, 1985, p. 15) el guiño de inversión de órdenes entre lo inanimado y lo animado lo observamos entre la muñeca y su antigua dueña muerta. Así mismo, es importante tener en cuenta que la muñeca es negra en contraposición a las longevas que son blancas, constante adjetivación de las cosas como las teclas del piano.

Por otra parte, en *Tierras de la memoria*, al final del relato encontramos la alusión a un maniquí, pero en este caso ya se insinúa el movimiento en lo inanimado.

Al otro día empecé a levantarme antes que me llamaran; de esa manera podría vestirme despacio y permitirle a los ojos que fueran mirando una cosa y después otra sin mayor apuro. A pesar de esto noté que mientras yo estaba distraído, los ojos habían tocado el busto del maniquí y habían retirado enseguida la mirada. Yo los tenía enseñados a no detenerse en ningún busto de mujer; y ahora, en el primer instante, ellos habían procedido como si hubieran visto un busto de verdad. Después, en otro momento de distracción y mientras me abrochaba la ropa, vine a quedar parado al lado del maniquí y me volvió a inquietar esa insistente alusión a una persona de carne y hueso. (Hernández, 1985, p. 119)

Observamos cómo se va desarrollando al nivel temático la inversión de órdenes en la obra de Felisberto, en este caso culminando en *Las Hortensias*, relato en el cual los personajes principales adquieren características de maniquí, y las muñecas de la historia a su vez características humanas. Lo evidenciamos en María Hortensia, esposa de Horacio; no es de extrañar que pongan Hortensia al maniquí en alusión a las características humanas que adquiere y cómo absorbe la vida de María, la cual, a su vez lleva por nombre el de una planta, aludiendo a la inversión de órdenes que se presenta. Por tanto, María se ve degrada y reemplazada por una muñeca, primero mujer, después planta y al final maniquí.

Igualmente, sucede en el relato *El caballo perdido*, las insinuaciones y los cambios de orden entre lo animado y lo inanimado se presentan. Las cosas que hay en la sala del piano de la profesora Celina cobran vida, la mujer de mármol y los cuadros que retratan personas (marido y mujer) cautivan e intimidan al niño estudiante de piano con sus miradas insinuantes; en otras palabras, se presenta un gesto de dislocación escópica, lo que en palabras de Juan Manuel Ramírez significa “el inquietante deslizamiento de un *mirar* a un *ser mirado*” (Ramírez, 2010, p. 43). Para el autor, esta mirada es un mecanismo recurrente en la obra Felisbertiana, es decir, el cambio de roles y miradas entre los objetos y el narrador. Por lo tanto, la noción de mirada³ es profunda y sobrepasa la curiosidad para llegar a admirar. Es así que, los objetos usados por otras personas en momentos que el mirador no observa, al ser dejados en su lugar o desacomodados si es que así se ven, dejan rastros, guardan secretos y cobran algo de la vida que han absorbido del contacto con seres animados.

En consecuencia, se observa que enfocarse en la búsqueda de estos secretos y sus rastros, y acceder así a la vida de los adultos es la forma predilecta del narrador niño para conectarse con el mundo y lo que lo rodea. “Al principio había mirado los objetos distraídamente (...) y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores.” (Hernández, 1985, p. 51). Por otra parte, el lápiz usado por la maestra de piano, al ser movido por ella cobra vida ante los ojos del niño, se ondea y puede mirar. “el lápiz estaba deseando que lo dejaran escribir.

³ “La mirada se constituye en pieza fundamental en la” poética de la extrañeza”. Mirar en Hernández, es descubrir un mundo vedado, secreto más no desconocido, porque siempre ha estado allí. La extrañeza de lo intenso o distraídamente mirado es uno de sus motivos predilectos. De tal forma que los personajes felisbertianos no ven, miran: “más allá del ver está el mirar”, lejos de ser voyeurs-mirones son miradores. El mirón es curioso, el mirador usa “sus ojos para hacer espectacular lo que ve”. (Ramírez, 2010, p. 86)

Como Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro.” (Hernández, 1985, p. 35). Como podemos observar, este cambio de órdenes es recurrente, por lo tanto, es de esperarse que en *Tierras de la memoria* se use este recurso para estructurar la obra y lo que acontece, hombres y mujeres que se tornan como plantas.

Nunca pedía cuentas a nadie de por qué me habían llevado: me conformaba como ante la inexplicable transición de los sueños-. Además nunca sentiría del todo que estaba en la ciudad: llevaría alrededor un poco de selva como si fuera un convencimiento íntimo: haría los mismos movimientos que haría entre los árboles; las muchachas serían en algunos instantes plantas alegres en un claro de la selva; yo ya estaba acostumbrado a recibir estas sorpresas y les haría señas desde mi lugar como si fuera otra planta.

Hernández, 1985, p. 92

Ahora, la inversión interválica es una técnica en la que, partiendo de la nota original en la octava contraria, se invierte la escala y los valores de intervalos. Es decir, los intervalos ascendentes se convierten en descendentes y las notas cambian en la estructura gracias a este movimiento. Se presenta una especie de inversión de espejo o de cabeza. No podría ser más pertinente el espejo como estrategia de los teóricos en la atonalidad, para explicar el movimiento interválico; es decir, poner un espejo debajo del pentagrama como estrategia para cambiar la estructura base en la composición atonal.

Diferente a la inversión de órdenes (retrógrada), la inversión interválica, conserva la distancia entre notas, pero el orden y las notas en sí cambian. Por lo tanto, la melodía inicial, la cual se piensa estructura base y forma común, cambia. En Felisberto la mirada parece dislocarse y se

invierte la forma de la estructura base, los narradores miran las cosas como si se presentaran a través de un espejo de cabeza.

Así lo observamos en la mirada del estudiante de piano, dirigida a Colling su profesor. “Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o como sorpresa de objetos.”

(Hernández, 1985, p. 46). Evidenciamos cómo la mirada del narrador superpone las cosas que observa y se tornan en otras, al igual que en las formas atonales retrógrada y de inversión.

Igualmente, a modo de espejo encontramos los diferentes desdoblamientos del narrador, es decir, las diferentes formas de ver el mundo desde el mismo focalizador, la conciencia de la alteridad y, por lo tanto, evidenciar como ese otro que también soy yo y que es mi reflejo, mira diferente. En *El caballo perdido*, hay un narrador niño y otro adulto que se mueve en sus recuerdos, este a su vez se desdobra en otro que analiza los mismos recuerdos. Esto es lo que caracteriza el relato, “un desdoblamiento o al menos, una escisión de la personalidad – el que recuerda se reconoce no sólo diferente del recordado sino del que observa en él mismo cómo recuerda - y esta escisión, que le hace hablar ya, en *El caballo perdido*, de una parte de sí mismo como de su socio, o del “tipo que era yo aquella noche.” (Díaz, 1985, p. 7)

Encontramos así al narrador en diferentes momentos, por tanto, se habla de varios narradores, los cuales al moverse entre memorias cambian los matices e intervalos de sus recuerdos. En consecuencia, las diferentes miradas del mismo narrador fragmentado semejan los diferentes cambios que se presentan estructuralmente en la atonalidad.

Dicho lo anterior, se concluye que partiendo desde el mismo punto inicial, focalizador o estructura base, se cambian los matices de las cosas, los temas, la mirada del narrador, las características de los objetos y los recuerdos entre otros. En otras palabras, hay movimiento retrógrado, inversión interválica y retrogradación de la inversión interválica.

Por otra parte, otro aspecto importante en Hernández, como técnica de composición, es la descentralización de un eje tonal. En la composición tonal, hay un tono(nota) eje para el cual las otras notas funcionan como complemento, estas se convierten en los engranajes, órganos o partes que completan la estructura armónica. En contraposición, como ya se mencionó en la atonalidad no hay eje tonal, todas las notas tienen la misma importancia o se puede decir, funcionan independientemente. Este recurso también se presenta en Felisberto como técnica para sus relatos. Es así, como las cosas observadas a través de la mirada del sesgo y la lateralización se dividen; en consecuencia, las partes de los objetos o personas cobran independencia.

De lo anterior evidenciamos que, la descentralización divide las cosas y las deja sin centro o eje, ejemplo de ello es el relato *Tierras de la memoria*, en este las partes del cuerpo se dividen y cobran independencia, “Por suerte aquellas manos empezaron a guardar todo de nuevo. Parecían guantes hechos de piel humana y rellenos con carne que hubieran apretado mucho, hasta que los dedos quedaran separados.” (Hernández, 1985, p. 79). O como sucede en *El caballo perdido*, las manos del estudiante pierden su centro y se independizan para ser usadas por la profesora Celina, por tanto, las manos del niño se tornan diferentes, absorben algo de la maestra al ser usadas por

ella, se independizan de su dueño y crean una nueva música que impregna las cosas con algo nuevo. “ella se entendía con mis manos mejor que yo mismo. Cuando las hacía andar con lentitud de cangrejos entre pedruscos blancos y negros, de pronto las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía.” (Hernández, 1985, p. 56)

Así, centrarse en las partes de un objeto de forma particular, sin verlas como un todo dan una atmósfera extraña al relato, la particularidad es la focalización, la lateralización o lo que ya hemos denominado como la mirada del sesgo. “puede ocurrir que el modo de aludir a la fisura en el continuum superficial, consista en presentar segmentos aislados de una entidad que nos hemos acostumbrado a percibir como un todo, es decir en romper relaciones de dependencia de las partes con respecto a la globalidad, lo cual es otro modo de innovar en los órdenes aceptados. En ciertos momentos basta con que el relato se focalice en un detalle y lo aísle de modo inusual.” (Barrenechea, 1976, p. 312)

En conclusión, podemos observar cómo los conocimientos sobre la composición en la música atonal sirven de germen en la creación literaria de Felisberto Hernández, estos sólo como una de las tantas estructuras y características en la prosa del escritor donde el autor cambia los órdenes, los matices y se combinan las características de unas cosas con otras. Así, lo señala Ítalo Calvino afirmando que la ilación en los relatos de Felisberto Hernández se presenta como en una composición musical. “La asociación de ideas no es solamente el juego predilecto de los personajes de Felisberto, es la pasión dominante y declarada del autor, y es también el

procedimiento según el que se construyen sus relatos, al entrelazar un tema con otro como en una composición musical.” (Calvino, 1985, p. 4)

Capítulo III

Improvisación musical en Felisberto Hernández

3.1 Anotaciones sobre la improvisación:

Poniendo en consideración el destino como lo predeterminado y el libre albedrío como la posibilidad de un proceso de constante escritura para la vida, Enea Zaramella (2015) estudia la obra de Felisberto Hernández desde estas dos vertientes, vinculadas a la improvisación musical como principio. Es decir, la improvisación no entendida sólo desde la música, sino desde la vida y la literatura para reflexionar sobre las causas-causalidades de los acontecimientos que protagonizan sus personajes y narradores.

Para el autor, la improvisación musical ha estado ligada siempre a la música como concesión para la composición y creación. “Si no fuera por la libertad dada por la improvisación, la música no hubiera evolucionado en cuanto a sus formas y estilos, de modo que la relación entre escritura e improvisación puede considerarse el motor del enriquecimiento, desarrollo y cambios que acontecieron en la historia de la música.” (Zaramella, 2015, p. 92).

En el inicio de su estudio, Zaramella utiliza un epígrafe de Arcadio Díaz-Quiñones “Para improvisar, hay que ensayar”. Esto implica que, para poder improvisar hay que madurar unas ideas, técnicas y nociones musicales. A su vez, estas improvisaciones se convierten en la semilla y la fuente de las composiciones musicales. En consecuencia, estas improvisaciones se puede decir, se convierten en obras que se fosilizan. Cabe recordar lo que nos señala Pedro José Díaz, “Felisberto Hernández fue muy parco en sus publicaciones. Esto se debió seguramente a la

exacerbación de su exigencia como escritor, ya que escribía y reescribía incansablemente sus relatos, ajustando cada vez pequeños detalles.” (Díaz, 1985, p. 125) La creación como improvisación, es una experticia que se va puliendo con el tiempo y el ensayo, tomar el molde (automóvil) y cambiarle detalles, formas, etc.

Ahora, uno de los espacios donde se presenta la improvisación musical, es en el cine mudo, lugar donde Felisberto Hernández incursionó en su juventud como pianista. Igualmente, el jazz que se perfeccionó en el siglo XX, explora la improvisación a niveles técnicos muy complejos. Pero si miramos más atrás en el tiempo, “la improvisación ha vivido varias épocas de esplendor durante el Romanticismo, en la música barroca, así como en los tiempos de la Ars antiqua con la fundamental función del organum del canto gregoriano.” (Zaramella, 2015, p. 92). Ejemplo de ello, es el bajo cifrado en el barroco, donde el instrumentista no sólo ejecutaba lo escrito en la partitura, también debía llevar un acompañamiento contrapuntístico. Desde este punto de vista, resaltan varios autores que se consagraron por su capacidad de improvisación y la calidad de sus obras, entre ellos están Bach, Mozart, Beethoven, Paganini, etc. Solo por mencionar algunos. Es por ello, que en la época se presentaron varios duelos de improvisación entre los mejores compositores románticos y barrocos sobresalientes en el piano.

3.2 Clemente Colling y la improvisación:

Lo importante de resaltar estos duelos de improvisación, es porque se conectan directamente con la historia de Colling donde este se enfrenta en un duelo con Camille Saint-Saens, elemento clave para identificar la improvisación en Hernández como técnica de fuente de creación. “a los

estilos de Palestrina, Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Wagner y Liszt. Se sortearon entre los músicos concurrentes para dar los temas. Saint-Saëns empezó al estilo de Palestrina”. (Hernández, 1985, p. 37). La importancia de este pasaje para Zaramella, está en los contextos que reflejan los pianistas y en cómo se indica una clara evolución de la música monotonal a la politonalidad clásica. “En este pasaje, el narrador-pianista-aprendiz subraya el hecho de que los compositores seleccionados para el sorteo no representan solamente estilos musicales característicos de épocas distintas, sino sobre todo reflejan una serie de contextos que se definen a partir de los medios disponibles en las respectivas etapas del desarrollo musical.” (Zaramella, 2015, p. 93). En consecuencia, el autor concluye que, un improvisador no sólo debe ser un experto al ejecutar su instrumento, sino que su formación como músico comprende a profundidad los procesos históricos y culturales en que se ha desarrollado la música y de igual forma la memoria juega un papel fundamental, pues esta debe reactivar las diferentes tradiciones de manera coherente.

Por otra parte, tenemos a un joven aprendiz fascinado por su profesor de piano y su sabiduría musical, señala Zaramella que, la primera clase de armonía de Colling a su alumno, consiste en cómo estructurar una obra al estilo de algún compositor, pero con tintes propios del maestro, es decir, cambiando el ritmo y no del todo mecánica, como si improvisara algunas partes de ella en el momento de la ejecución. Estas lecciones son determinantes en el pianista que después se hará escritor.

La primera lección de armonía fue corta; pero para mí locamente interesante. Él daba clase de armonía, tocaba una pieza de piano y hacía un cuento. La lección de armonía era según un método propio. La pieza que tocaba, generalmente de un francés, Widor, Saint-Saëns, Lack, etc., era más o menos agradable,

superficial, pero raramente estructurada en su forma rítmica —por lo menos así la ejecutaba él—. Tocaba todas las partes como si mostrara una casa para alquilar: aquí la sala, aquí el comedor, la cocina, etc. No la hacía vulgar —por más cursi que la obra fuera— sino rítmica y tomando en cuenta, en la secuencia de la ejecución, la presentación y desarrollo de una idea desde el punto de vista de la composición. Era además, como si dijera: «primero así, después así y finalmente así. Bueno, por hoy hemos comido». Tampoco era del todo mecánico; era un gustador habituado a una rara organización: ni injusto, ni frío, ni muy entusiasmado. (Hernández, 1985, p. 27)

Es importante la referencia que hace el estudiante de piano, sobre como su maestro con el instrumento al dar la clase de armonía hace un cuento, aquí música y literatura convergen en medio de la improvisación al estilo de varios autores. Además, trabajar sobre una obra ya compuesta y añadirle cambios en el ritmo y la “rara” organización, son muestra de las influencias del aprendiz de piano y sus técnicas aprendidas. Por último, señala el autor la importancia del pasaje en el que Colling enseña a su estudiante los modos chinos. Así, la estrategia mostrada en la primera clase de improvisación que se remontaba a la fascinación, pasa a ser detectada por el estudiante y vista de forma peyorativa.

además de la mala costumbre de ponerse las cosas en la memoria, tenía la manía de improvisar; y en esto la testarudez de un recordista. Ahora Colling era como una estación de la que salían y a la que llegaban ciertos vehículos, más o menos siempre los mismos —aunque de pronto él los reformara y yo tardara un momento en darme cuenta que eran los mismos—. Al principio me parecía que los vehículos fueran siempre distintos y de novedades sorprendentes. Y esto ocurría hasta cierto tiempo. Pero después las transformaciones o los cambios iban perdiendo iniciativa; y por más recorridos distintos que hicieran, ya empezaban a ser demasiado los mismos y se reconocía enseguida la empresa. Si se le pedía que improvisara al estilo de un autor, si se le daban, por ejemplo, cuatro notas para que improvisara al estilo de Beethoven, él ya tenía pronto el vehículo —Beethoven. (Hernández, 1985, p. 42)

Para Zaramella, lo importante en este caso es cómo se identifican los recursos que usa Colling para improvisar y la relevancia de la memoria (repetición). En las dos clases anteriormente citadas, se usa la metáfora como medio para explicar las técnicas musicales de Colling. En el primer caso se acude a la imagen de mostrar una casa para alquilar, en el segundo, se presentan unos vehículos que se reforman y cambian. En la primera clase hay fascinación, en la segunda se pierde la sorpresa al identificarse los métodos usados por el maestro. En consecuencia, la misión del compositor será, a partir de ciertas estructuras, encontrar la manera de ocultar su estrategia para que la sorpresa y la fascinación en la obra prevalezca. En última instancia, lo importante es que el recurso de la improvisación como fuente de creación, está aprehendido por el estudiante.

La imagen completa del arte de la improvisación sirve para reafirmar el genio de Colling. El juego entre la falsificación y la autenticidad hace parte de las prestidigitaciones del improvisador que, entrando y saliendo del espíritu del compositor como si, de vez en cuando, pidiera aventón a un vehículo que vuelve siempre sobre un mismo distinto camino, congrega un imaginario onírico donde lo que tiene más relevancia es dar vida a una Idea musical. El Beethoven de cera es el triste síntoma de lo preestablecido: si bien fácilmente maleable, la cera sigue siendo cera. La maestría musical de Colling descansa en la graduación de sus manipulaciones sonoras, mostrando y escondiendo a la vez los puntos de referencias —los vehículos— desde los cuales improvisa. (Zaramella, 2015, p. 98-99)

3.3 Nociones del autor sobre la improvisación implícitas en la obra:

Por otra parte, en el relato de Tierras de la memoria, encontramos formas de tocar y estructuras musicales que pueden generar obras que sean agradables y comunes u obras que rayen por su extrañeza y disonancia, obras que buscan dar una atmósfera diferente y cautivar por su ambiente

extraño y sorpresivo (improvisado). En el recuerdo donde el pianista al final de su presentación pide al público tres o cuatro notas para hacer una improvisación, busca sorprender con estructuras ya ensayadas las cuales aprendió al estilo de Clemente Colling. Por lo general, el reto de las tres notas lo ponía alguien que conociera un acorde común y definido, esto resulta fácil para el pianista; pero lo realmente interesante de este acto, se presenta cuando alguien del público que no sepa de música da las notas al pianista. Notas elegidas al azar que rebasan las estructuras tonales y se inscriben en la atonalidad donde las doce notas tienen igual importancia. Además, poder deformar los temas, elegir notas al azar y hacerlas representar una obra totalmente nueva, sugieren la capacidad de representación y plasticidad de la obra, característica presente en los relatos de Felisberto.

Así mismo, los silencios de la mano del movimiento lento se presentan en lo musical de una forma interesante, pues como señala el pianista, en medio de los silencios se encuentran los lapsos donde puede pensar durante la obra interpretada, espacios donde se puede pensar en medio del desarrollo de la obra, es decir, momentos donde hay conciencia de la misma obra en sí y se puede analizar su proceso. Así, entre tropiezos, ruido, música y acordes disonantes, se crea una obra que sorprende por su extrañeza. Además, se resalta cómo las personas que no conocen las estructuras usadas como estrategia, conservan la sorpresa y fascinación en medio de la improvisación.

Pero si me daba las notas alguien que no sabía, el tema se prestaba para algo más raro, podían poner más atención en el desarrollo y la prueba resultaba más interesante. Encontraban interés, las personas que aún no se habían dado cuenta de que un tema era un modelo que se repetía; y les daba placer reconocerlo a través de las distintas maneras en que se presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de

matices que recibía al cambiar de tonalidad, y los azares que estaba expuesto en el camino de la improvisación. Yo iba construyendo ese camino con una ignorancia bastante inocente (...) A pesar de tener algunas formas previstas, a veces los temas me obligaban a buscar otras nuevas; entonces echaba mano de cualquier relleno sonoro; cuanto más mal me veía, más hacia crecer la marea del ruido; después bastaba que empezaran a sobrenadar como ángulos de cacharros conocidos, las notas del tema. Entonces bajaba la marea; hacia acordes lentos: los oyentes esperaban algo; yo también; los acordes lentos me daban tiempo a pensar. Aquellos silencios quedaban, o bien ridículos, o bien históricos. (Hernández, 1985, p. 91)

Vemos pues, que Hernández nos señala cómo ha adoptado las formas de Colling para la estructuración de su obra. Y la verdadera estrategia, estriba en que el autor sepa ocultar bien su método, para no perder la sorpresa como él lo hizo al identificar las estructuras de Colling. Es así, como la obra se ubica en la improvisación, en la divagación, en la reescritura, en el uso de temas repetidos que se ocultan por medio de mecanismos que cambian sus matices, ritmos, intensidades, etc. En definitiva, el vínculo con la improvisación va de la mano con la creación y en este caso, creación espontánea. Hoy en día la improvisación musical tiene muchas concepciones, pero en general, hay algo particular, “la creación espontánea”.

Bruno Nettl, en el New Harvard Dictionary of Music escribe: “La creación de música en el curso de la ejecución”; el New Grove Dictionary, la define como “La creación de un trabajo musical, o la forma final de un trabajo musical, mientras es ejecutado”. En la segunda edición del Harvard Dictionary. Improvisación es definida como “El arte de ejecutar música espontáneamente, sin la ayuda de un manuscrito, boceto o la memoria”. Todas ellas hablan de la creación musical espontánea, mientras se está ejecutando. (La improvisación, s.f)

Por lo tanto, ubicarse en la improvisación y enfrentarse a la interpretación de una obra con notas elegidas al azar, es decir, salirse de las normas establecidas y experimentar a partir de la

predilección por las notas y sonidos que están en la periferia del pentagrama; adentran al intérprete en un campo inexplorado y lleno de vacíos donde se puede experimentar con la certeza de hacer el ridículo o por un acierto del destino, dichos acordes y silencios, llevarán a una interpretación histórica, así lo plantea el narrador en *Tierras de la memoria*.

El hecho de salir de la norma no implica que no se puedan descubrir nuevas formas musicales, es la necesidad del autor de encontrar una armonía antes inexplorada y por lo tanto, de un lenguaje nuevo o formas musicales nuevas de combinación, las cuales buscan rebasar los límites impuestos (la atonalidad y la improvisación).

Ahora, el narrador pianista en *Tierras de la memoria* nos ilustra en la noción de lo que significa un TEMA dentro de la improvisación, el tema es un modelo que se repite (una estructura ya ensayada), pero este pasa inadvertido si se le cambia su tonalidad, si se deforma y sufre cambios imprevistos por la naturaleza de la improvisación. Esto es lo que caracteriza la obra de Felisberto Hernández, mirar la realidad de lo cotidiano, el modelo estandarizado y establecido de cómo son las cosas y, cambiarlo al estilo de un músico-escritor que improvisa.

El músico improvisador toma el modelo y cambia su forma. Cambia la tonalidad y se sale de ella, cambia el ritmo, el tiempo y rompe los esquemas convencionales de la obra para llamar la atención y presentarla de otra forma, es decir, presentarla extraña, que se mueva “como ángulos de cacharros conocidos.” (Hernández, 1985, p. 91) o como se ha señalado antes, lo que implica la mirada del sesgo y la lateralización de temas.

Ahora, es claro que el narrador repetidamente aclara que, Clemente Colling lo educa en el piano y la habilidad de la improvisación, así lo señala el narrador “Al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación (...) el tema que me dieran lo ubicaría en formas o estructuras ya muy ensayadas, pues el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo; primero se lo oí a Clemente Colling – un organista francés- y después le había copiado el procedimiento.” (Hernández, 1985, p. 90).

Lo importante de este ejemplo, es que el narrador lo que busca, no es sólo acudir a las formas ya establecidas por Colling, pues no habría nada de innovador y no se podría incluir la improvisación como fuente de creación. Lo que realmente se resalta, es el conocimiento de estas estructuras ya ensayadas para rebasarlas y buscar formas nuevas (pasar de lo tonal a lo atonal). “A pesar de tener algunas formas previstas, a veces los temas me obligaban a buscar otras nuevas.” (Hernández, 1985, p. 91)

También, la influencia de Colling la resalta Sergio Elena, quien a su vez nos ilustra sobre el influjo de éste y las composiciones del Felisberto joven. Obras que se caracterizan por ser preludios que llevan su sello. “A ese periodo corresponde una serie de pequeñas piezas que muestran la influencia francesa de Colling, pero en las que el toque personal de Felisberto ya está presente. Entre ellas destacamos tres preludios (¿1925?) *Mimosismos*, *Canción repreciosa* y *el Niño dormido*.” (Elena, 2002), es curioso que estas obras sean preludios, ya que una de las características de los preludios es la improvisación y las estructuras no concretas.

El preludio era en su inicio una pieza instrumental que precedía a una obra más extensa o a un grupo de piezas. En su origen, los preludios consistían en las improvisaciones que realizaban los instrumentistas para

comprobar la afinación de sus instrumentos y las que realizaban los organistas para establecer la altura y el modo de la música que iba a cantarse durante la liturgia. Con el paso del tiempo, este sentido original fue cambiando y a partir del siglo XV ya se emplea el concepto de preludio como pieza independiente y como un género musical definido. En el lenguaje musical, un preludio es una pieza libre que precede a otra, por ejemplo, a una fuga o a una toccata. A partir del siglo XIX, el preludio musical fue entendido de manera totalmente independiente y, por lo tanto, no antecedió a ninguna pieza musical, tal y como sucede con los 24 Preludios de Chopin o algunas creaciones de Debussy. Montes López, 2012

Como se observa, el preludio es una pieza libre vinculada en sus inicios a la improvisación, y como lo señala Zaramella, se conecta con la evolución y la creación. La inclinación de Felisberto por las formas de Colling, que se remontan a sus composiciones de preludios, dan cuenta de la influencia de Hernández y sus inclinaciones hacia la improvisación como una de las estrategias de composición.

Dicho lo anterior sobre la improvisación, el tema y el preludio, podemos ubicar el proceso de improvisación y la superación de las estructuras ya aprendidas (estructura del canon) en la cuentística de Felisberto Hernández. Como ya hemos señalado, desde lo atonal se rebasan las estructuras del cuento, en este sentido, la improvisación también se vincula como recurso en la búsqueda de un lenguaje y estructura propia que busca camuflar las formas adquiridas por el escritor, quien tiene los pre-originales de Tierras de la memoria, El árbol de mamá u otros escritos, los cuales se insinúan como preludios y temas. Estos son sometidos a la escritura y reescritura como una experticia que se adquiere ensayando y mejorandola, es decir, a modo de improvisación. Se toma el vehículo como modelo y se le cambian sus matices, formas, ritmos, tonalidades, etc.

3.4 Memoria, repetición e improvisación:

Ahora, retomando lo planteado por Zaramella, la narración en Hernández desde la improvisación, se vincula con las formas que trascienden desde la literatura griega y en particular el performance a través de tres ejercicios “memoria, repetición e improvisación” (2015, p. 100).

Repetición e improvisación se evidencian así:

los rasgos de la oralidad pueden reconducirse a una serie de factores que van de lo técnico a lo temático, es decir, del uso de un lenguaje coloquial y a menudo declamatorio, a la recurrencia de personajes y narradores que, como en el ejemplo de Colling, tocan el piano. Por un lado, la repetición de la práctica pianística o, en general, de la música como tema literario proyecta un contexto ficcional cuya narración remite a la temporalidad de una supuesta semántica musical (...) He decidido leer un cuento mío, se convierte en orgulloso manifiesto literario en el que se reclama la dignidad de un estilo de escritura propio cuya profundidad el escritor la alcanza por medio de un «mal castellano» que, a diferencia del español literato, se desarrolla a través de un lenguaje «natural» lleno de improvisación, de repeticiones e imperfecciones, en fin, mediante las naturalidades del lenguaje hablado. (Zaramella, 2015, p. 101)

A partir de lo dicho, entendemos que el uso del lenguaje natural y hablado estará presente en la obra de Hernández. Un ejemplo de ello, es el lenguaje técnico sobre la música, un lenguaje que si bien habla sobre concepciones musicales, corresponde sólo al escritor y sus particularidades, como ejemplo tenemos la aclaración que el narrador hace sobre lo que es un TEMA en la improvisación. Así mismo, algunas referencias al lenguaje juvenil, entre otros.

En cuanto a la memoria, el narrar implica la capacidad de retener la historia y contarla de nuevo. Siendo la memoria y la evocación algo predominante en la narrativa de Hernández,

principalmente en las tres obras de carácter memorialista, la característica principal de esta evocación es la ambivalencia.

Si el expediente rememorativo explota la escritura como soporte para conservar una historia (escribir para recordar), es también cierto que el esfuerzo evocativo pone en función la máquina narrativa (recordar para escribir). Mientras en el primer caso la escritura (la operación literaria) opera con su fuerza archivadora fosilizando el recuerdo, es justamente con la segunda práctica que la improvisación se vuelve necesaria para encontrar agarres en los terrenos de lo olvidado, cuando no de lo completamente desconocido.

(Zaramella, 2015, p. 102)

Es así, como se resalta la frase famosa del escritor donde nos dice “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.” (Hernández, 1985, p. 9). En otras palabras, salvar los espacios perdidos en la memoria a través de la evocación y la improvisación como medio, tanteando lo que se presenta espontáneamente al pensamiento, con la particularidad de la mirada de cada narrador que, en cada repaso de sus recuerdos, improvisa de una manera diferente.

En *Por los tiempos de Clemente Colling*, la evocación remite a las calles recorridas por el autor en su niñez por donde pasaba el tranvía, las hermanas del “chistido”, las anécdotas que rodean su infancia, Colling y el nene, etc. Pero como señala Pedro José Díaz (1985), se encuentran otras fuentes más profundas en el recuerdo. “Por un lado el hallazgo de una mirada nueva, la mirada del niño que había sido, que abre ante el mundo ojos de un asombro diferente, viendo los seres y las cosas fragmentados y divididos por su atención infantil (...) por otro lado, la propia evocación se hace para él, tema, y descubre, más allá – o más acá – de lo recordado el delicado tanteo de su mente que busca la tierra de la memoria, esto es: el proceso mismo de la evocación.”

(Díaz, 1985, p. 6). Se entiende entonces que la mirada del adulto y la del niño se superponen y buscan llenar vacíos en la evocación, así mismo, el mismo proceso de evocación es analizado por un yo fragmentado que alterna diferentes miradas de este proceso, llenando los vacíos desde la perspectiva de cada focalizador.

En *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, el proceso de evocación se lleva a otros niveles. Recordando a Celina su profesora, se cobra conciencia del modo de recordar y el relato se interrumpe con un imprevisto. Y así, al final de la novela, al hablar de su “socio”, se relata cómo pensamientos y recuerdos luchan.

Habíamos llevado pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos, en su lucha habían derribado y cambiado de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieran bajo los muebles. También debimos de haber pedido otros por el camino, porque cuando abríamos el saco del botín, todo se había cambiado por menos, quedaban unos poquitos huesos y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria. (Hernández, 1985, p. xx)

Es así, como al moverse en la tierra de la memoria con un farol, que tantea en la oscuridad de los recuerdos, se llenan los vacíos a modo de improvisación. En este mismo sentido, no puede ser más sugerente el título *Tierras de la memoria*. Un relato que se mueve por los caminos y senderos de la memoria, tanteando los recuerdos y confrontándolos con otros en medio de las sombras del recuerdo. Divagando e hilando sus relatos, aparece la improvisación. “A fin de colmar las lagunas del olvido, la narración preludia la improvisación como recurso para el desarrollo del argumento.” (Zaramella, 2015, p. 102).

Señala Zaramella entonces, que en el momento que el autor piensa escribir desde el pasado, se ubica en un espacio oscuro donde tantea y tararea el silencio con grandes dosis de improvisación. Así mismo, y retomando el concepto de preludio vinculado a la improvisación, nuevamente este recurso se emplea y los conceptos se unen. En

“Prólogo de un libro que nunca pude empezar”. Se trata de un cuento que nunca arranca y, en su espera, la improvisación funciona como preludio a la narración. Por tanto, la necesidad es otra —la misma del literato protagonista de «La envenenada» que no tiene asuntos para escribir y piensa salir a la calle para conseguirlos— porque la improvisación ahora es el recurso para argumentar el desarrollo de una narración imposible. (Zaramella, 2015, p. 102)

En conclusión, observamos cómo la influencia de Colling y sus técnicas de improvisación se presentan en la narrativa de Hernández tanto en su estructura, como en la intención de rebasarlas en un movimiento con el cual, se sobrepasen estas y se mantenga la sorpresa. En consecuencia, encontramos las nociones musicales que determinan la forma particular del estudiante de piano, para tocar y componer, es así, como los conceptos de tema, matices, tonalidad, deformación, entre otros, determinan la práctica de improvisación como técnica de composición literaria.

Por otra parte, vinculando la improvisación a la creación espontánea, se puede situar esta en el terreno de la experimentación y la superación de las normas establecidas, es decir, posicionar a Felisberto Hernández, en una vanguardia que pertenece solo a él, pasando de lo tonal a lo atonal y la práctica de improvisar, como estructuras que se transponen en su escritura. De igual manera, esta experticia se logra ensayando (en la escritura y reescritura), por lo tanto, como un mecanismo que evoluciona a partir de la noción de preludio, los recursos de la memoria, la

repetición y la improvisación; su transposición se traduce en la divagación, la evocación, la capacidad de llenar vacíos y como último, pero no menos importante, los silencios que hacen parte de sus cuentos-composiciones, como en una obra musical.

Capítulo IV

El silencio musical en Felisberto Hernández

4.1 Consideraciones sobre el silencio:

En primer lugar, es importante aclarar que intentar conceptualizar el silencio, es una tarea que se torna casi imposible. De igual forma, tratar de acercar una mirada a algo tan vacuo e inaprehensible, puede llevarnos a concebir muchos caminos. Por lo tanto, es pertinente dejar claro que lo que se pretende en este capítulo, es precisar unas nociones preliminares que sirvan de germen para una posterior investigación en el estudio de la narrativa de Felisberto Hernández y su vínculo con lo musical, esta desde una transposición de estructuras musicales en su literatura. En consecuencia, y delimitando el espectro del tema a abordar. Lo que nos interesa, es el silencio musical y la formación del autor en las técnicas de composición musical, las cuales se trasponen en su cuentística.

Pero, ¿Qué es el silencio? ¿Podemos hablar de su existencia? ¿Qué es para nosotros el silencio?

En las palabras de Enea Zaramella, este no existe, es decir, en medio de nuestra cultura y gramática, es necesario imaginarlo y representarlo:

Detrás del silencio, como detrás de una cortina, siempre hay algo. Luego de una despedida, después de un rechazo sentimental, afuera, o dentro de un teatro vacío, se esconden los espectros y fantasmas subrepticios del remordimiento. Es el espacio de la negación: del no haber dicho, del no haber hecho, del no ser lo suficientemente sagaz para escuchar. Antes de ocupar el espacio de la culpa, de la indecisión o de la cobardía, de alguna forma postulando cierto/s tipo/s de estética/s, el silencio no existe. Más bien es una

metáfora que puede tener función simbólica en el sentido de que, para darse uno cuenta de que el silencio no existe, es preciso imaginarlo a través del lenguaje y percibirlo como representación. (Zaramella, 2015, 156)

Por su parte, Juan Manuel Ramírez R. hace hincapié en la contradicción de escribir sobre el silencio. Hablar sobre este o conceptualizarlo es encasillarse en alguna ciencia, y como bien se sabe, su naturaleza es esquiva y transdisciplinar. “Se parte entonces de la convicción de que escribir sobre el silencio, no deja de ser una contradicción. Porque para hacer conocer, para plantear, el silencio que nos ocupa, debemos hablarlo —escribirlo— en algún momento. Hablarlo, no quiere decir encasillarlo en un concepto. El silencio —tal como aquí se entiende— no se deja encasillar. Le es esquivo al concepto, a la ciencia, a una disciplina. Su naturaleza es ambigua, por eso no se deja asir. Su «espíritu es transdisciplinario», porque invita a la transgresión, al ir más allá de toda disciplina.” (Ramírez, 2016, p. 151)

Ahora, como primer sentido que se adjudica al silencio en forma elemental, tenemos los significados desde la perspectiva social y comunicativa. “La palabra proviene del latín *silentium* que puede significar falta de ruido, abstención de hablar o pausa musical, y que puede ser analizado desde distintas perspectivas: lingüística, cultural, musical, audiovisual, etc. La interacción social que se produce en una conversación (hablar, callar, dejar hablar y hacer callar) es un proceso similar a la circulación o progresión de las notas musicales de una obra que se alternan con silencios ya sean largos o breves en duración, por lo que palabra y silencio al igual que nota y silencio se necesitan mutuamente.” (Arias, 2018, p. 1)

Podemos observar, cómo el autor relaciona la interacción humana con la progresión de la música, desde esta perspectiva, es claro que una definición de *música* que sea abarcadora debe concebir no sólo los sonidos que se producen desde la voz o los instrumentos, sino los silencios que sirven de puentes y engranajes en una obra o en la unión de varias (preludio - fuga - toccata). Por ende, es clara la existencia de la escritura musical con sus notas y silencios para cada figura. Además, el silencio así entendido, es abarcador y lleno de sentido, matices, formas, etc. que reivindican la imagen occidental de este.

En palabras de Ignacio Arias, “La sintaxis sonora nos permite estructurar sintácticamente el discurso musical que se nos presenta, y para ello es imprescindible situar la música en un marco conceptual en el que la combinación de sonidos y la ausencia de estos, dirijan las propiedades expresivas y artísticas que nos permitan definir lo sustancial del concepto música. (2018, p. 2)

Dicho lo anterior, podemos decir que el valor lingüístico y sintáctico de la música, como también el de la palabra, predominan y desplazan al silencio posicionándolo como su contrario. Por lo tanto, la concepción de vacío, la nada y la ausencia del sonido que impera en occidente. Pero en el ámbito musical y artístico, es claro que el silencio es parte indispensable de la obra, tanto es así, que se contrasta entre instrumentos, posibilita la ejecución de una nota a otra, sirve de antesala o preludio para pasar a otros estados de las obras o sirve como puente entre diferentes movimientos y partes, etc. Se puede advertir entonces, que el silencio en la música adquiere varios significados, tiene diferentes funciones, en otras palabras, es polifuncional y no representa la ausencia de notas y sonido, por el contrario, está cargado de sentidos que dan matiz a las obras, las conectan, las transforman, y en definitiva las hace posibles.

4.2 El silencio musical en Felisberto Hernández:

Ahora, con el fin de acercar el silencio musical a la obra de Felisberto Hernández, partiremos desde uno de sus significados, el cual nos permite vincular la mirada del sesgo en el autor como la búsqueda de lo que está alrededor y se lateraliza, es decir, lo que se esconde y nos dice otras cosas sobre los objetos y los personajes.

Para aproximarse a la significación del concepto de silencio musical corresponde analizar la considerable carga metafórica de la palabra. El silencio puede significar o no significar, dependiendo de su intencionalidad o cualidad, ya que el silencio no contiene nada en sí mismo, sino que se construye en torno a su relación con lo que sí suena y significa. De esta manera, el silencio se conforma como un elemento que se relaciona y pone en valor los sonidos, al situarse como una pausa entre ellos, que, desde la perspectiva del lenguaje, no solo los pone en valor, sino que les otorga un funcionamiento como lenguaje que signifique. Ser consciente de la significación del silencio musical permite entender los sonidos que lo rodean, y postula que, como funcionalidad principal, estructura el discurso musical y sonoro. (Arias, 2018, p. 8)

Como lo plantea Arias (2018), la consciencia del silencio en la música permite entender los sonidos que lo rodean, es decir, no descifrarlos y desentrañar lo que son. Pero si ubicarlos en un espacio en el cual, puedan contener y sugerir lo que se esconde. En Hernández, encontramos el silencio así concebido como estrategia. Desde la mirada del narrador, encontramos que su mirada se aleja del centro de las cosas y se lateraliza, lo accesorio y los elementos externos cobran primacía. Ya es bastante conocida la famosa cita del autor “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.” (Hernández, 1985, p. 9).

Por otra parte, es importante señalar lo que el autor en su obra nos dice al respecto del silencio. En *Tierras de la memoria* hay un pasaje en el cual el narrador intérprete de piano recuerda cómo después de acudir a muchos rellenos sonoros se hace indispensable el silencio. “A pesar de tener algunas formas previstas, a veces los temas me obligaban a buscar otras nuevas; entonces echaba mano de cualquier relleno sonoro; cuanto más mal me veía, más hacia crecer la marea del ruido; después bastaba que empezaran a sobrenadar como ángulos de cacharros conocidos, las notas del tema. Entonces bajaba la marea; hacia acordes lentos: los oyentes esperaban algo; yo también; los acordes lentos me daban tiempo a pensar. Aquellos silencios quedaban, o bien ridículos, o bien históricos.” (Hernández, 1985, p. 91)

El autor nos dice que en los espacios de silencio es donde tiene tiempo para pensar, la imagen del pensamiento asociada a estos lapsos de pausa, nos remite también al ámbito de la improvisación musical. Por lo tanto, y como ya lo hemos señalado en el capítulo dos, el usar este mecanismo para la escritura se traduce en el autor, en moverse en su memoria y la ambivalencia, es decir, moverse entre recuerdos y tratar de llenar los espacios del olvido. Pero si ya hemos visto que rellenar esos espacios como bien lo indica el narrador sirve de estrategia, es necesario después bajar la marea de sonidos y acudir al silencio, en consecuencia, la improvisación no sólo pretende llenar los vacíos del olvido, también debe llenar de silencios la obra para que adquiera consistencia como en una obra musical.

Algo parecido sucede en el relato *El caballo perdido*, en medio de la narración hay un momento en el que el narrador hace una pausa, es decir, deja en silencio la narración que se va

desenvolviendo e introduce otra historia que se une a la que se estaba contando. Vemos cómo el autor, acude al silencio como en una obra musical para dar paso al siguiente movimiento. “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración.” (Hernández, 1985, p. 52) De igual manera, asociando en silencio a la improvisación, y a su vez esta con el preludio, el silencio también se manifiesta como el principio de la obra, antes del sonido está el silencio como antesala y punto de origen. “El silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha.” (Voegelin, 2010, p. 83) o en las palabras de Juan Manuel Ramírez “La palabra nace del silencio, porque el silencio sopla entre los espacios blancos.” (Ramírez, 2016, p. 148)

Igualmente, el ejercicio de la improvisación se vincula a la obra de Hernández, desde la memoria, la repetición y el mismo acto de improvisar, por lo tanto, el uso de la memoria se proyecta en la escritura para fosilizar una historia y, la evocación, en sentido inverso, recurre al recuerdo para escribir. Es allí donde la habilidad aprendida en principio a Clemente Colling, se manifiesta como recurso. Ahora, para Zaramella (2015) hay un punto medio entre pensamiento y escritura, por consiguiente, este se traduce en un silencio que media entre el pensar y el escribir. Desde esta perspectiva, se infiere que, en este punto medio, hay un flujo de consciencia entre pensamiento y pensamiento, en otras palabras, no hay una linealidad, sino que muchos pensamientos y evocaciones llegan simultáneamente.

De lo anterior, se concluye que, el silencio encierra todo un conjunto de pensamientos que se superponen y se subordinan unos a otros. En este orden de ideas, la escritura musical es un poco más abarcadora que la linealidad de la palabra, en cuanto que considera y necesita marcar

aspectos que se presentan en un mismo tiempo. En palabras de Carlos Vaz Ferreira, se presenta la siguiente analogía.

El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento. El único artificio tipográfico que tenemos para expresar nuestras complicaciones mentales es el paréntesis, además de la coma y los guiones. Se necesitarían muchos más. Como nosotros pensamos muchas cosas al mismo tiempo y a veces se nos ocurre el pro y el contra de una cuestión simultáneamente, como una serie de ideas y de pensamientos accesorios están fundidos con el principal, para no vernos obligados a esquematizar tanto al escribir, se inventarían procedimientos gráficos como, por ejemplo, escribir en pentagrama, escribir en líneas divergentes de manera que de arriba y de abajo de la línea salieran otras en distintos sentidos, por donde iría la expresión de ciertos pensamientos accesorios que tendrían que ser pensados al mismo tiempo que el principal. Podría haber como claves para los distintos grados de creencia; claves de duda, o de certeza, o de probabilidad. Es fácil seguir. (Vaz Ferreira, 1963, p. 379)

En consecuencia, plantea Zaramella (2015), que la influencia de su tutor filósofo con este tipo de pensamientos; daría a Hernández la comodidad de expresarse mediante ambos códigos (el lingüístico y el musical). Por lo tanto, una consciencia de este tipo sobre el silencio musical, el cual pondera tantos significados, sentidos, etc. Confieren al escritor, un recurso que se manifiesta en su escritura desde lo musical y la necesidad de sobrepasar las estructuras del canon, como ya lo hemos visto con lo atonal y la improvisación.

Por otra parte, en *Tierras de la memoria*, hay un momento en particular, cuando el pianista está presentándose ante un público. En esta ocasión, menciona cómo acude a todos los recursos que posee demasiado pronto para impresionar y en esa desmesura, sin acudir al silencio o a alguna pausa, estos pasan por el pensamiento pero no se logran concretar, es decir, el silencio no

cumplió su función de mediador entre pensamiento y ejecución para posibilitar la obra. “la excitación de los zarpazos crecía demasiado pronto y también era impactante el deseo de asombrar; pero exageraba las velocidades y a los pocos instantes empezaba a perder el control; echaba mano, demasiado pronto, a todos los recursos; y en la velocidad, esos recursos pasaban por la imaginación pero no llegaban a realizarse.” (Hernández, 1985, p. 90). Ya el mismo autor en la cita anterior del relato, nos dice que el silencio es el espacio predilecto para pensar y allí, entre sonidos, silencios e improvisación, se puedan lograr obras que sorprenden. Por ende, encontramos una obra poblada de vacíos y divagaciones, particularmente en las novelas de carácter memorialista, en las cuales la memoria y los diferentes desdoblamientos del narrador entretejen el relato en medio de silencios que, se superponen a las cosas que los rodean para llenarse de sentido.

De igual forma, moverse en las *Tierras de la memoria*, semeja la práctica del estudiante de piano ante una difícil obra musical. Es decir, el reiterado estudio de esta, está lleno de pasos en falso que precisan de silencios. Es así, como la reescritura se traduce en la práctica de ensayar constantemente para hallar algo sorprendente.

Recién entonces empezaba a preocuparme por las otras regiones de la obra, a intentar la penetración de los laberintos donde el papel estaba aún ennegrecido con el espeso ramaje enmarañado de signos (...) por cauteloso que fuera, siempre daba pasos en falso (...) En esos momentos yo trabajaba en silencio, y esperaba encontrar algo sorprendente; pero apenas podía comprender la intención de los sonidos, pues tenía que estar continuamente alerta a la posición que ellos tuvieran en el mapa; no podía descifrar los ruidos de aquella selva hasta después de algún tiempo. (Hernández, 1985, p. 100)

Por otro lado, es importante señalar la característica de la consciencia del silencio, ligada a la creatividad. Es decir, saber que este recurso y sus potencialidades, alimentan la labor del artista y expanden sus posibilidades infinitamente. “Escuchar lo que no se oye es un reto mental ciertamente paradójico para el ser humano, requiere sensibilidad auditiva e introspectiva. Esta introspección es la que permite desarrollar la creatividad, entendida como la capacidad y calidad de la expresión artística. En sí mismo retroalimenta el silencio para acceder a un universo de vacío, de una pausa del ruido externo y de autoconsciencia que posibilita la producción creativa. Escuchar el silencio es de esta manera una actividad imprescindible para el músico y/o artista; al conectar con la más pura forma de reflexión interna. (Arias, 2018, p. 9)

Vemos pues, la reflexión y la autoconsciencia como fuente de creatividad y creación, en otras palabras, música y silencios, improvisación y los lapsos en que fluye el pensamiento en medio de la ejecución. Así mismo, y como ya hemos dicho el silencio en la música es polifuncional, para Arias (2018) algunas de sus funciones son la unión, la estructuración, impactar, revelar, etc. Son muchas las posibilidades. Lo importante es que la unión de todas estas se vincula directamente con la creatividad.

la creatividad del silencio se caracteriza por la variedad de significados posibles, tantos como intencionalidades pueda haber. En el Cuarteto Op. 33 n° 2 en Mi sostenido mayor de Joseph Haydn, se busca ironizar sobre las convenciones musicales de la época, y para ello recurre a suspensiones sonoras que rompen sorpresivamente las expectativas del oyente. Pero las funciones del silencio en la música no se limitan a unir y estructurar, impactar, revelar, hacer reflexionar y metaforizar. El silencio musical, que en este caso crea humor por su propiedad creativa, también puede crear misterio, tensión, expectación, sensualidad, respeto, hostilidad, timidez, tristeza, alegría, etc. Según cómo se usen, los silencios musicales

son excelentes comunicadores de emociones, al incluir un contenido cargado de relatividad en un mensaje que no suena físicamente, pero que expresa por medio del propio silencio. (Arias, 2018, p. 55)

Se concluye entonces, que el silencio en la música vinculado a la creatividad y la improvisación a la creación espontánea. Constituyen un gran complemento en la obra de Felisberto Hernández. La formación integral del escritor y su interés por encontrar un lenguaje propio, le adjudicaron un lugar en la literatura que corresponde sólo a él, como el escritor-músico que tiene su propia vanguardia.

Conclusiones

La obra de Felisberto Hernández está marcada por las experiencias de su vida y los acontecimientos y peripecias que rodearon su juventud y adultez como concertista, tanto la música y el aprendizaje del piano, como la vanguardia que determinó el cambio en la música tonal a lo atonal y dodecafónico. Es así, como se presenta en el autor un espíritu de transgresión y creación a partir de la superación de las estructuras desgastadas de la música y la literatura. En consecuencia, de la mano de Clemente Colling y sus tendencias artísticas, surge la intención de vincular ambas artes, es decir, romper las estructuras clásicas del cuento y vincular estructuras musicales al ámbito de las letras en forma de recursos literarios que, den cuenta de un lenguaje propio y único, el cual ubica al autor en una vanguardia muy suya, fuera de toda clasificación.

Ahora, como lo plantea Garí (2012) las tendencias por lo atonal en el autor se ubican en su vida y obra. Ejemplo de ellos son las tendencias a un repertorio de vanguardia en sus conciertos como la obra de Stravinski y el peso de la música en su vida frente a lo literario que es más escaso. Así mismo, la influencia de Clemente Colling en cuanto a la transposición de lenguajes, es decir, el braille con el que se escriben estructuras musicales y novelas. Estos referentes, dan cuenta de la influencias y tendencias del autor por lo atonal y la transposición de lenguajes, esto ya se evidenció en el sistema taquigráfico creado por el autor.

De lo anterior, se concluye que la asimilación de lo atonal en Felisberto se presenta en la propensión a destacar lo lateral y accesorio a nivel temático, por un lado, y lo que la crítica ha considerado la mirada del sesgo, por otro lado. Esto con relación a la melodía de Timbre (Klangfarbenmelodie), la cual es un recurso musical propio de la música atonal. De igual forma, la cromatización de las cosas se presenta como recurso a la manera de una obra musical, es decir, que la composición pueda contener todas las notas de la escala cromática. Igualmente, las estructuras de la composición atonal (movimiento retrógrado, interválico y el retrógrado de la inversión interválica) se presentan como recurso en Hernández en los diferentes cambios de órdenes que se presentan en su obra, los desdoblamientos y diferentes miradas de los narradores, y la descentralización de las cosas, dando primacía a lo lateral y residual, como sucede en las estructuras atonales y dodecafónicas.

En cuanto a la improvisación musical, las técnicas aprendidas de la mano de Clemente Colling, la música atonal y su trabajo en el cine mudo se presentan en su obra como fuente de creación, con la intención de rebasar las formas aprendidas de su tutor. De igual forma, las nociones implícitas en la obra del autor determinan la forma particular del estudiante de piano, para tocar y componer, es así, como los conceptos de tema, matices, tonalidad, deformación, entre otros, determinan la práctica de improvisación como técnica de composición literaria.

Por otra parte, desde los planteamientos de Zaramella (2015), la improvisación se logra ensayando (en la escritura y reescritura), por lo tanto, como un mecanismo que evoluciona a partir de la noción de preludio, los recursos de la memoria, la repetición y la improvisación, se

transfiguran en la evocación, la divagación y la reinterpretación de recuerdos desde las diferentes miradas del narrador con la intención de llenar vacíos y poblar silencios la obra del escritor, como sucede en una obra musical.

Finalmente, el silencio musical se presenta en sentido contrario a la concepción occidental de vacío y la nada. En otras palabras, ese abarcador y está lleno de sentido, matices y formas. Como sucede en la comunicación, el silencio permite hilar y articular las diferentes palabras o sonidos. Pero en la música su función tiene muchos matices, dependiendo de la intención de la obra, los silencios se presentan como preludio, antesala, conexión de diferentes obras, vínculos entre los diferentes instrumentos, espacios para atenuar, etc. En definitiva, es polifuncional. Se concluye, que su función depende de los elementos que lo rodean para dar significado. Es así, como el silencio musical se vincula con la obra de Felisberto Hernández, es decir, los diferentes matices y sentidos que el silencio adquiere con las cosas que rodean los objetos y personas, en otras palabras, lo que implica la mirada lateral y del sesgo, las cosas que son accesorias y cobran primacía. “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.” (Hernández, 1985, p. 9).

Por otra parte, las consideraciones sobre el silencio implícitas en la obra del escritor dan cuenta de cómo este se presenta en su narrativa. Los silencios son los espacios donde el músico puede pensar, y a su vez, este pensamiento se vincula con la improvisación musical. Por lo tanto, el vínculo entre pensamiento y silencio son determinantes; así mismo, la capacidad del escritor de sugerir y vincular pensamientos alternos al principal como sucede en la escritura musical.

Finalmente, se evidencia como el silencio vinculado a la improvisación y creación espontánea determinan la cuentística felisbertiana y definen el estilo del gran músico-escritor.

Referencias bibliográficas:

Arias, Ignacio (2018). *El silencio musical: Ontología y semiótica*. (Tesis de grado).

Universidad autónoma de Madrid, Madrid.

Barrenechea, Ana M. (1978). “Ex-centricidades, di-vergencias y con-vergencias en

Felisberto Hernández”, en *Textos hispanoamericanos, de Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978, pp. 159-194.

Bajini, Irina (2017). *Felisberto Hernández, autor de negros y enemigo de tangos*. En

Rodríguez Fabio. (Ed.), *La política de la mirada – Felisberto Hernández hoy* (p. 73-80) Milán, Italia: di/segni

Calvino, Italo. (1974). *Felisberto no se parece a ninguno*. Buenos Aires, Argentina: Crisis

Corbella, Beatriz (2004). *Simplemente Felisberto*. Uruguay, Montevideo: Tipografía oriental

Díaz, José P. (2000). *Felisberto Hernández, su vida y su obra*. Montevideo, Planeta, 2000.

Elena, Sergio (2002). *Felisberto Hernández, del músico al escritor*. Recuperado el 02 de

noviembre de 2019, del sitio web: <https://www.facebook.com/notes/biblioteca-ignoria/sergio-elena-felisberto-hernandez-del-musico-al-escriptor/72811587819/>

Garí B, Bernat. (2012), “La atonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la

prosa hernandiana”. Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética, 10, 74-83:
<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/167681/145371> (22-11-2016).

Hernández, Felisberto (1985). *Novelas y cuentos*. Biblioteca Ayacucho – Venezuela

_____. (2016) *Cartas y partituras* – Felisberto Hernández. Uruguay: Buenavista

Matamoro, Blas. (2002). El teclado de Felisberto, monográfico en torno la figura de

Felisberto Hernández del CVC (Centro Virtual Cervantes). Madrid 2002, pp. 42-44.

Montes, Roberto (2012) El preludio. Recuperado el 02 de noviembre de 2019, del sitio

web:<https://www.melomanodigital.com/el-preludio/>

La improvisación (s.f) Recuperado el 02 de noviembre de 2019 del sitio web:

<https://studylib.es/doc/6654821/5-i.-la-improvisaci%C3%B3n-la-improvisaci%C3%B3n-ha-sido-parte-fund...>

Lagos, José G. (2009) Código Felisberto. *La diaria*. Recuperado el 02 de noviembre de

2019, del sitio web: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2009/11/codigo-felisberto/>

Ramírez, Juan M. (2010) Conciencia y escritura del silencio en la narrativa de Felisberto

Hernández (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.

_____. (2016) *Hacia una retórica y una poética del silencio*. Recuperado el 02 de noviembre de 2019, del sitio web: <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n20/2011-0324-recs-20-00143.pdf>

Román, Dan (s.f) Técnica dodecafónica: referencia básica. Recuperado el 02 de noviembre de 2019, del sitio web: <https://musike.cmpr.edu/docs/v001/roman-esp.pdf>

Rossello, Josepa. (2000) *Invitación a la música*. Arola editors, Barcelona.

Schoenberg, Arnold & Barce Ramón (1979) *Tratado de armonía*. España, Madrid: Real musical

Vas Ferreira, Carlos (1963) Obras: Homenaje de la cámara de representantes de la República Oriental del Uruguay. Vol XX. Montevideo: Cámara de representantes de la república O. del Uruguay

Voegelin, Salomé (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Londres, Continuum, ISBN 9781441162076.

Zaramella E. (2015) Felisberteando: notas sobre la improvisación. Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto. 10, 91-113. ISSN 0797-9061

_____. (2015) Los alrededores de los silencios hernandianos. Revista landa, Vol. 3 n° 2